

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

А. Д. ЧЕРНОІВАНЕНКО

**АКАДЕМІЧНЕ
МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО
ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОЇ
СИСТЕМОЛОГІЇ**

Монографія



Видавничий дім
«Гельветика»
2021

Рецензенти:

С. В. Тишко – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

О. Г. Рощенко – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури;

С. В. Шип – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»

Рекомендовано до друку вченою радою
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
(протокол № 9 від 17 березня 2021 р.)

Черноіваненко А. Д.

Ч-49 Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія / А. Д. Черноіваненко. – Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. – 704 с.

ISBN 978-966-992-599-2

Монографія присвячена дослідженню музично-інструментального мистецтва як специфічного системного феномену, який здатний інспірувати музичні звуко-символі та ідеально-концептуальні інтенції. Проведено системний аналіз виникнення, функціонування та самозростання феномену музичного інструменталізму від витоків до «вибуху» автономізації, з накресленням векторів подальшого розвитку і саморозвитку. Впроваджується концепція «немиттєвого інсайту» щодо виокремлення (автономізації) музичного інструменталізму в самостійну сферу творчості, що фіксується за часів бароко.

Здійснені музикознавчі дефініції кола основних категорій – компонентів системи «музично-інструментальне мистецтво» (музичний інструмент, музичний інструменталізм та ін.); до наукового обігу введені і диференційовані такі поняття як «музично-інструментальна мова», «музично-інструментальне мислення», «музично-інструментальний стиль», «комплементарний музичний інструмент», д. і.

Робота адресована виконавцям-інструменталістам, музикознавцям, науковцям, яких цікавлять питання музично-інструментальної творчості; дослідження може стати корисним для студентів, котрі опановують курси інструментознавства, історії музики, історії та теорії музично-інструментального виконавства різних спеціальностей.

УДК 78.01+78.02/.021.4+78.08+780.6+786/788

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1.	
МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ	
В СВІТЛІ СУЧАСНОГО ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ	18
1.1. Системний підхід у гуманітарному знанні та музикознавстві	18
1.2. Системні засади музично-інструментальної культури в ноологічній парадигмі	69
РОЗДІЛ 2.	
ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ	
МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА:	
ВІД ЗВУКУ ДО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ	110
2.1. Музичний інструменталізм як звукосмисловий феномен	110
2.2. Формування етосу музичного інструментарію: Давні Середземномор'я, Греція, Рим	161
2.3. Музично-інструментальна культура Середньовіччя: органологічне розмаїття та виразові прийоми	215
2.4. Інструментальна музика Відродження: «перед стрибком»	266
РОЗДІЛ 3.	
АКАДЕМІЧНЕ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ	
МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ	
НОВОГО ЧАСУ	353
3.1. Музичний інструменталізм бароко та класицизму: усвідомлена авто- номізація	353
3.2. Деякі пролонгації у саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва	474
РОЗДІЛ 4.	
СЕМІОЛОГІЧНА ТИПОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО	
ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ	519
4.1. Музична інструментальна творчість в світлі структурно-семіологічної та мовно-мисленнєвої концепцій	519
4.2. Віртуозні, кантиленні та фактурні властивості музичного інструменталізму	

Черноіваненко А. Д.

Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології

.....

як семантичні ознаки культурних універсалій	561
4.3. Модернізовані народні інструменти	
як компонент цілісної системи академічної	
музично-інструментальної культури ХХ–ХХІ ст.	586
ВИСНОВКИ	602
ГЛОСАРІЙ	612
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	615
SUMMARY	698

ВСТУП

Актуальність дослідження. З незапам'ятних часів, від народження і до самої смерті, в різних сферах життя – від трудової і досугово-побутової до духовної і естетичної, людину супроводжують музика, пісня, танець. Невід'ємною частиною всіх цих подій, ритуалів і рефлексій виступають музичні інструменти: від примітивних до найскладніших і найдосконаліших в акустичному і навіть інженерному відношенні, від зроблених своїми руками з «підручних засобів» до майстрових витворів мистецтва, як, наприклад, скрипки Гварнері і Страдіварі, здатних в руках Майстра-виконавця виражати найтонші грані складних мислечуттєвих процесів. Зрозуміло, що музичний інструмент є унікальним (а для виконавця часто натхненно-персоніфікованим, чудесно-міфологічним) знаряддям-співтворцем в трансляції музичних ідей, а не самотійним-самодостатнім їх виразником. Однак в складній системі (семіосфері) інструментальної творчості це знаряддя в процесі виконавського акту певним чином одухотворяється і оволодіває характеристиками не тільки носія (звучного, ситуативно-знакового, змістовно-стильового) образу, але й ініціатора мовно-образних структур, здатного направляти розвиток музичного мислечуття свого творця-людини.

Різні види і модифікації музичних інструментів, константи і зміни їх символічного змісту в повній мірі відображають рух культурно-історичного процесу в цілому, еволюцію картини світу і колізії людини й світобудови в її цілісності, ставши їх яскравими і об'єктивними репрезентантами.

При цьому музично-інструментальна творчість породила цілу низку явищ парадигматичного характеру – специфічно-мовних, мисленевих, семіотичних, загально-музичних, соціально-культурних, ідейно-образних, концептуальних, світських, релігійних та фольклорних – які постійно знаходяться у діалогічно-гнучкому стані взаємовпливів та взаємозбагачень, що потребує виявлення їх складних

відносин та вбудування у впорядковане системне утворення. Різним проблемам інструментального мистецтва – жанрово-стильовим, образним, тембрально-видовим, історичним та теоретичним – присвячена, можливо, найбільша частина музикознавчих праць (адже у камерних та оперних жанрах інструменти стали теж незамінними, а від другої половини XVII століття – повноправними «дійовими особами»). У даній роботі зроблена спроба реалізувати інший підхід – оцінити місце музично-інструментального мистецтва в системах музичного мистецтва, мислення, мови, культури, сім'ю-, фоно- та ноосфери – з позицій загальної теорії систем.

Утворення системної якості (тим більш мистецької) є непростим, тривалим, часто суперечливим процесом, пов'язаним як з внутрішніми, так і з зовнішніми умовами та чинниками. Враховуючи властивість мистецтв (на противагу точним наукам та виробництвам) не «скасовувати» попередніх досягнень (хоча будь-яка нова художня епоха, стиль, явище народжуються у запереченні настанов найближчої попередньої, невдовзі постаючи об'єктом заперечення), а накопичувати – трансформувати, «переплавляти», синтезувати, постійно «згадувати» – їх напрацювання, еволюційно-революційний процес в художній сфері отримує найрізноманітніші форми. Втім, завжди існують позиції «вибухової» фіксації нового етапу. Такі «вибухові точки» виникають у більш-менш тривалі перехідні (накопичувальні) періоди за принципом «немиттевого інсайту» (А. Буршлинський), приймають особливі форми в музично-інструментальній сфері, яка специфічно акумулює матеріально-речові та ідеаційні параметри. Історична тривалість такого перехідного етапу спрацьовує на користь виходу на самодостатні, самонарощувані позиції, що є важливою ознакою життєздатності системи. Як інструментально-речові, так і ідеаційно-концептуальні засади саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва пов'язані, з одного боку, з інструментарієм (що «підказує»), з іншого – з накопичуванням звукосмисловим досвідом людства та індивідуальності інструменталіста (в діалозі зі своїм інструментом). А отже – одним з принципів маркерів музичного інструменталізму виступає визначальна роль виконавської особистості (навіть за «доперсоналізованих»

часів). Саме виконавець, будучи у фольклорному інструментальному мистецтві носієм традиції, а в академічному – співавтором композитора у створенні звучної моделі інструментального твору, безпосередньо усвідомлює (корегує, впроваджує, розвиває) творчий діалогічний процес художньо-комунікативного акту зі слухачем – через інструментальне звуковидобування та звуковедіння, вибудування та донесення музичної форми, мислєпочуттєве поле художньої комунікації тощо. Усе це від початку (ще у народній творчості) потребувало від інструменталістів, на відміну від фольклорних співаків, *професіоналізації інструментальної гри* у матеріалізації музичної стилістики, організації її звучної «матерії», а отже формування естетико-стильових, жанрових та музично-мовних «звукоідеальних» засобів впливу на слухача. Зазначені аспекти є непростими (системними) і самі по собі, протягом історично-часового розгортання, всередині музично-інструментальної системи утворюють багаторівневі шари та вектори функціонування, пошуку, виникнення та «згасання», взаємодії, взаємообміну тощо. Сьогодні музично-інструментальне мистецтво виступає у якості універсальної і специфічної системи одночасно, яка виробила такі мовні та концептуальні напрями і способи втілення мислєпочуття, що стали взірцем для моделювання мисленнєвих процесів в інших, у тому числі, дуже далеких від музики сферах мистецтва, науки та життя. Але поки що відсутні узагальнення і характеристики, що дозволяють визначати музично-інструментальне мистецтво як цілісне системне явище у всьому його різноманітті, з іманентними властивостями і функціями, широким (як для локальної сфери) впливом.

Таким чином, існує гостра необхідність в осмисленні еволюції музичного інструменталізму і його впливу на формування як музичних мовно-технологічних новацій, так і ідейно-філософських концепцій мистецтва і науки в цілому.

Мета дослідження полягає у виявленні етапів формування, природи, структури, принципів і функцій музично-інструментального мистецтва у їх системній саморозвиваній якості.

Мета дослідження передбачає наступні **завдання**:

– виявити наукові підходи, найбільш загальні закономірності музично-інструментального мистецтва та обґрунтувати його концепцію як специфічного системного феномену художнього звукопочуття і звукомислення;

– дослідити внутрішні (органологічні, мовні, мисленнєві та ін.) та зовнішні (щодо музичного мистецтва, фоносфери, ноосфери) фактори і напрями функціонування даної системи, зокрема фактори саморозвитку та «немиттевого інсайту»;

– опрацювати поняттєво-категоріальний апарат в системі «музично-інструментальне мистецтво», зокрема поняття: музичний інструменталізм, музично-інструментальна мова, музичний інструмент, д. ін.;

– визначити передумови та механізми саморозвитку системного феномену музичного інструментального мистецтва;

– виявити ознаки функціонування музичного інструменталізму як звукосмислового феномену;

– дослідити історичні етапи розвитку музично-інструментальної творчості з точки зору визначення звукосмислових «точок біфуркації» та «переходів», які спрямовали автономізацію музичного інструменталізму та системні якості його саморозвитку;

– виявити системні мовні, мисленнєві, органологічні, культурно-естетичні характеристики головного «вибуху» системи музично-інструментального мистецтва – його автономізації;

– дослідити музично-мовні параметри інструментальної музики і виконавства щодо особливостей фіксації минулих та сучасних ідейних концепцій, їх системної функціональності;

– накреслити деякі пролонгації у функціонуванні системи музично-інструментального мистецтва у XIX–XXI ст.;

– з’ясувати особливості музично-інструментального мислення, зокрема, «мислення на інструменті», «мислення інструментом»;

– виявити структурно-функціональні та семіологічні особливості музично-інструментального мистецтва у створенні специфічної (невербальної) музично-мовної системи;

– дослідити віртуозні, кантиленні та фактурні засади музичного інструменталізму як специфічних проявів музично-мовної системи і основних культурних універсалій;

– довести логіку музично-історичного процесу щодо академізації у XX столітті народних інструментів як одного з чинників «нового» академічного мистецтва.

Об’єкт дослідження – музична інструментальна творчість як цілісний і багаторівневий культурно-історичний феномен.

Предмет дослідження – історико-стильові та мовно-мисленнєві системні параметри становлення, розвитку і функціонування музичного інструменталізму академічної традиції.

Матеріалом дослідження стали окремі взірці інструментальної музики XVI–XXI століть, які дозволили показати етапи становлення, різноманіття способів створення і моделювання вказаних параметрів музично-інструментального мистецтва; музичний інструментарій у його видовому розмаїтті, а також теоретичні та науково-методичні роботи, присвячені розробці органологічних, історико-стильових, жанрових, когнітивних виконавських і композиторських та деяких інших аспектів і складових музичного інструменталізму.

Методологія дослідження. В основі даної роботи лежить системний підхід як вираз діалектичного методу. Даний підхід дозволяє пізнати таке складне явище, як музично-інструментальне мистецтво, в різноманітті і, одночасно, в єдності його елементів. Системний підхід не обмежується виявленням структури досліджуваної системи, він, розкриваючи взаємозв’язок структурних елементів цілісності, дозволяє розплутати складний клубок причинно-наслідкових зв’язків і закономірностей функціонування даної системи. Теоретико-методологічною основою дисертаційного дослідження послужили роботи з системного підходу О. Афанасьєва, Л. Берталанфі, І. Блауберга, А. Брушлинський, М. Кагана, В. Садовського, Р. Шафеева, М. Шишин та ін.

Робота базується на узагальненні різних рівнів мистецтвознавчої, музикознавчої, філософської, загальнонаукової методології, а також методів дослідження, які сприяли виявленню загальної картини та принципів формування й розвитку музично-інструментального мистецтва як цілісної системи. Використовуються діалектичний, аналітичний, синтезуючий, індуктивний, дедуктивний,

емпіричний, гіпотетичний, системно-структурний, вибірковий, компаративний та інші загальнонаукові, а також аналітичний музикознавчий, конкретно-історичний, текстологічний, естетичний, історико-культурологічний, структурно-функціональний, жанровостильовий методи дослідження у їх комплексному застосуванні. Важливими для реалізації завдань дослідження виступають системний, семіологічний, семантичний, феноменологічний, музично-текстологічний, аналітичний музикознавчий підходи.

Теоретичною основою дослідження стали наукові праці з галузей:

– *історії та теорії музичного мистецтва* (Г. Аберт, М. Аркадьєв, І. Барсова, І. Браудо, В. Бобровський, Є. Герцман, Р. Грубер, Н. Гуляницька, Н. Герасимова-Персидська, В. Григор'єв, Г. Демешко, М. Друскін, А. Кирилліна, В. Конен, Ю. Кремльов, Е. Курт, Т. Ліванова, М. Лобанова, С. Протопопов, С. Раппопорт, О. Самойленко, С. Скребков, О. Соколов, А. Сохор, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Ценова, Т. Чередниченко, Л. Шаповалова, А. Швейцер та ін.);

– *ноосферної концепції* (Г. Аксенов, В. Вернадський, І. Дмитревська, М. Кузнецов, Е. Леруа, Ю. Лотман, М. Мамардашвілі, О. Самойленко, Г. Смирнов, П. Флоренський, В. Федоров, Т. де Шарден, М. Шишин, А. Яншин);

– *загальної та музичної семіології* (С. Аверинцев, М. Арановський, М. Бонфельд, О. Бразговська, Н. Волков, Л. Виготський, Г. Головінський, Я. Губанов, М. Гудімова, Б. Зільберт, Вяч. Иванов, Ю. Лотман, К. Льюїс, В. Медушевський, Н. Мечковська, Д. Смирнов, Ю. Степанов, Торопова, С.К. Франк, Р. Якобсон та ін.);

– *проблеми звуку, звукової образності* (М. Аркадьєв, Б. Асаф'єв, Л. Бергер, А. Богомолів, К. Болашвілі, Т. Буданова, Л. Гаккель, М. Гарбузов, Т. Гордєєва, І. Земцовський, С. Іванова, А. Копленд, Дж. Михайлов, С. Мозгот, Є. Назайкинський, Ю. Рагс, Н. Рябуха, Є. Синцов, М. Старчеус, В. Холопова, Ю. Холопов, Т. Чередниченко, С. Шип, О. Щербатова);

– *музичного мислення* (М. Арановський, Б. Асаф'єв, М. Бонфельд, І. Земцовський, Д. Кирнарська, В. Медушевський, Н. Мечковська,

О. Самойленко, А. Сохор, Ю. Тюлін, В. Холопова, Ю. Холопов, Б. Яворський);

– *музичної текстології* (Л. Акопян, М. Арановський, І. Алексеева, Р. Барт, М. Бахтін, Н. Беличенко, Х. Гадамер, О. Гордеева, В. Жаркова, Ю. Лотман, О. Самойленко, Ю. Холопов, Л. Шаймухаметова, А. Шелковников та ін.);

– *системи виразових засобів і музичної мови* (Б. Асаф'єв, М. Арановський, М. Бонфельд, К. Волнянський, В. Жаркова, А. Жихаревич, І. Земцовський, Ю. Кон, Л. Мазель, С. Мальцев, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкинський, О. Оголевець, І. Окраїнець, Г. Орлов, К. Руч'євська, М. Скребкова-Філатова, О. Соколов, А. Сташевський, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Цуккерман, А. Чернов, Л. Шаймухаметова, А. Яворський);

– *інструментознавства та інструментальної органології* (І. Барсова, Г. Берліоз, Г. Благодатов, А. Веприк, К. Вертков, Є. Вітачек, К. Закс, І. Земцовський, М. Зряковський, А. Карс, С. Левін, І. Мацієвський, В. Свободов, Ю. Усов, І. Шабунова);

– *музично-інструментального мистецтва* (Б. Асаф'єв, Б. Бородин, К. Волнянський, А. Гаккель, А. Гінзбург, В. Григор'єв, О. Гордеева, В. Жаркова, М. Імханицький, Д. Кирнарська, В. Конен, А. Малинковська, Н. Усенко, С. Фейнберг, Л. Шаймухаметова);

В античну добу інструментальна музика, звичайно, не мала власної самоцінності. Мова йде, перш за все, про розвиток і збільшення інструментальних частин вокальних творів з акомпанементом, в яких, на наш погляд поступово формуються засоби чисто інструментальної виразовості. Але нам відомі також імена інструменталістів – учасників музичних агонів (змагань) Олімпійських ігор, вказані вище.

– *музичного мистецтва бароко* (І. Алексеева, І. Барсова, О. Безрядіна, Е. Бодкі, О. Бурундуковська, С. Ганделян, Д. Голдобін, О. Гордеева, М. Зейфас, С. Козликіна, Т. Ліванова, М. Лобанова, В. Протопопов, Е. Прейсман, М. Распутіна, А. Сисоєва, О. Соколов, Л. Шаймухаметова, А. Швейцер, Ю. Шелудякова, М. Чебуркіна, М. Чорна);

– *сучасних технік і засобів музичної композиції* (К. Болашвілі, Н. Гуляницька, Е. Денісов, Т. Дугіна, Ц. Когоутек, А. Маклігін, О. Соколов, Ю. Холопов, В. Ценова та ін.);

Наукова новизна представленого дослідження та отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві предметом спеціального дослідження постає музично-інструментальне мистецтво *в його системній цілісності*, з визначенням ключових звукосмислових «вибухових точок»-інсайтів, які спрямовують перспективні вектори розвитку музично-інструментальної творчості та музики у цілому – її мовні, семантичні, ідейно-образні (концептуальні), тембральні, структурно-композиційні, а отже й стилеві настанови. Результати дослідження дозволяють *вперше* в українській науці *систематизувати інструментально-органологічні, музикознавчі, композиторські та виконавські уявлення про музично-інструментальне мистецтво як специфічний «саморозвиваний логос»*, здатний інспірувати «зсереди́ни» джерела і вектори матеріалізації звукосмислового процесу та ідеально-концептуальні поси́ли, *поглиблювати методологічні засади актуального сучасного музикознавства*.

В роботі *вперше*:

- проведено системний аналіз виникнення, функціонування та самозростання феномену музичного інструменталізму від витоків до «вибуху» автономізації, з накресленням векторів подальшого розвитку і саморозвитку;

- здійснено музикознавчі дефініції кола основних категорій – компонентів системи «музично-інструментальне мистецтво» (музичний інструмент, музичний інструменталізм та ін.); диференційовані та введені до наукового обігу такі поняття, як «музично-інструментальна мова», «музично-інструментальне мислення», «музично-інструментальний стиль», д. і.;

- простежено історичний шлях та джерела утворення специфічної мовно-інструментальної системи як ключового чинника функціонування музично-інструментального мистецтва;

- виявлено музичні, позамузичні, інструментально-музичні витоки формування й розвитку специфічного «мислення на інструменті» та «мислення інструментом»;

- визначено «інструментальний слід» формування найважливіших жанрових форм музичного мистецтва;

- досліджено роль музичного інструменталізму у ствердженні гомофонної мисленнєвої парадигми музики;
- виявлено співвідносність віртуозних, кантиленних та фактурних властивостей музичного інструменталізму з основними культурно-філософськими і музично-мовними універсалами;
- проведено диференціацію «комплементарних музичних інструментів» з визначенням їх ролі і місця в системі музично-інструментального мистецтва;
- обґрунтовано логіку модернізації народних інструментів (передусім, баяна) та їх місце в системі музично-інструментального мистецтва сучасності.

Набули подальшого розвитку:

- принципи системного підходу у гуманітарному знанні та музикознавстві;
- вивчення специфіки музично-інструментальної органології;
- теоретичні аспекти проблем музичного мислення, музичної мовної системи, музичних семіології, текстології.

Уточнено:

- категорії музичного мислення, музичної мови;
- поняття музичного інструменту та музичного інструменталізму.

Теоретична та практична цінність дослідження зумовлена взаємодією таких дослідницьких ракурсів:

Науково-теоретична значущість визначається теоретичними положеннями, підходами і методиками, що дають можливість їх застосування в дослідженні особливостей цілісної складної саморозвиваної системи музично-інструментального мистецтва; розробкою ключових положень у галузі теорії систем, музичного мислення, музичної мови, жанрово-стильових диференціацій, інструментальної органології та виконавства; запровадженням нового поняття про систему музично-інструментального мистецтва для виявлення багаторівневих та багатокомпонентних явищ внутрішньої та зовнішньої спрямованості, що передбачає перспективи для більш цілісного розкриття змісту минулої та сучасної музично-інструментальної творчості.

Практична значущість представлених результатів роботи виявляється в доцільності використання її матеріалів та узагальнень при розробці навчальних планів, програм та рекомендацій, при складанні навчальних посібників та підручників до лекційних курсів «Історій музики», «Теорії та історії музично-інструментального виконавства» різних видів, «Музична критика», «Фактура», «Інструментознавство» тощо. Матеріали дослідження можуть використовуватись в практичній діяльності музикознавців та виконавців-інструменталістів, наукове значення роботи полягає також у можливості широкого використання одержаних результатів у подальшій науковій розробці даної перспективної проблематики. Спираючись на запропоновані концептуальні положення, можна значно поглибити уявлення про особливості функціонування та вектори розвитку музично-інструментального та музичного мистецтві у цілому.

РОЗДІЛ 1 «МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ В СВІТАІ СУЧАСНОГО ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ» представляє аналіз та опрацювання загальної теорії систем у її проекції до музикознавчої методології, у тому числі узагальнює методологічні засади теорії систем у впровадженні її до сучасного музикознавства і музичної практики, залучаючи дослідження українських та іноземних вчених. Відзначається, що важливою рисою функціонування систем, зокрема й музичних, є внутрішньосистемні процеси *саморегуляції (самоорганізації)* – визначальні для життєздатності системи, а також для її ступеню впливовості на інші системи. Вказуються фактори, відповідальні за самоорганізацію систем (у тому числі, музично-інструментального мистецтва) – соціальний, культурний, світоглядно-міфологічний або філософський, матеріально-технічний, мовний, отже виявляється, що самоорганізація як внутрішній фактор (замкненість) системи містить якість потенційної відкритості, що свідчить на користь ноосферної цілісності, а в музичній (і музично-інструментальній) творчості – про значущість музичних та позамузичних чинників смислотворення. Виявляється, що Музичні і, зокрема, музично-інструментальні «інсайти» не стільки переформатовують, скільки переструктуровують принципи поступово складеного інструментального звуковтілення

у відповідності до нових соціокультурних та музично-мисленнєвих умов, до нових зв'язків інструмента як об'єкта думки з ідейно-образними та музично-мовними інтенціями. Європейська музично-інструментальна культура зазнала кілька таких інсайтоподібних «поштовхів», наймасштабнішим і найважливішим з яких є емансипацію музичного інструменталізму доби бароко і класицизму.

Наявність таких центрів цивілізаційних стрибків (точок біфуркації, в термінах синергетики), в котрих відбувається перехід в нову якість, є системною ознакою і має місце не тільки на рівні метасистеми (ноосфери), але й в утворюючих останню системах, підсистемах і т. д. (за принципом фрактальності). Дані процеси позначилися й на розвитку музичного інструменталізму як локальної системи і складової ноосфери.

РОЗДІЛ 2 «ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД ЗВУКУ ДО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ» присвячений з'ясуванню специфічних рис і тенденцій у зародженні та розвитку музично-інструментального мистецтва як ідеаційно-матеріального звукообразного феномену, з накопиченням необхідних для «немиттєвого інсайту» рушійних «сил» у формуванні системної якості; розкривається багатокомпонентність та специфіка явища музично-інструментальної творчості. Досліджується генезис та еволюція музично-інструментального звуку в його поступовому русі від звуку-сигналу до звуку-інтонації (звукообразу) та виявляються передумови інструментальної емансипації в музиці через культурно-історичну інтерпретацію звучних структур, що сприяло формуванню світоглядних універсально-музичних теорій у переломних точках історії західноєвропейської музичної культури. Наголошується, що дуалізм тілесності та ідеальності інтонування, як специфічно людської якості втілення буття у його цілісно-різноманітних інтенціях, сприяв формуванню *музично-мовної свідомості, специфічної музичної мови, нарешті – музичних інструментів як символів та втілювачів такої специфіки*. А це – шлях до музики як саморозвиваного логосу, з власною стихійною силою розвитку, яка керує людиною і веде її, диктує власні закони.

РОЗДІЛ 3 «АКАДЕМІЧНЕ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ НОВОГО ЧАСУ» фіксує довгоочікуваний і неминучий «стрибок» парадигмального значення, коли в професійній музиці, крім народження опери, фіксується одночасна відчутна емансипація музичного інструменталізму – через утворення й ствердження власних мовно-інструментальних та жанрових форм. В аналізі шляхів і методів емансипації музично-інструментального мистецтва акцент робиться на специфікації мовних і жанрово-формотворних векторів, які скеровують до мисленневих і стильових ознак інструментальної музики. Зокрема, аналізуються властивості лютневої, клавірної, органної, скрипкової та оркестрової творчості (як підсистем автономізованого музично-інструментального мистецтва) в аспекті вироблення та розвитку мовно-інструментальних і жанрово-формотворних стилістичних засобів, які торили шлях до музично-інструментального типу мислення і специфічних текстологічних інструментальних засад; висвітлюється процес формування концертних, камерних та симфонічних жанрових і мисленневих типів у барокову та класицистичну добу; вказується на утворення концепції «абсолютної музики» як на один з наслідків автономізації музично-інструментального мистецтва і затвердження тези про те, що власне інструментальна культура є музикою як такою.

РОЗДІЛ 4 «СЕМІОЛОГІЧНА ТИПОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ)» підсумовує та конкретизує попередні теоретичні й історичні розвідки, доводячи, яким саме чином в ході історичної еволюції музичного інструменталізму вибудовується певний алгоритм розвитку музичного мислення – від наслідування вокальному звуковираженню та іманентного моторно-кінетичного втілення «руху життя» до *специфічних інструментальних його форм, зокрема «мислення на інструменті»* (коли органологія і техніка виконання формують темброво-фактурні кліше) і *«мислення інструментом»* (коли музичний інструмент стає генератором музично-мовних засобів, їх конструктивного впорядкування, драматургічної динаміки в умовах понадсимволічної культури інформаційного суспільства, тобто – інструментом мислення).

У цілому, в дослідженні своєрідність музично-інструментального мислення розкривається з двох боків – як втілення загальних параметрів музичного мислення (як частини системи пізнавально-когнітивного процесу людства, єдиної психологічної організації людської свідомості) та з боку специфічних параметрів, пов'язаних з виконавсько-органологічними властивостями (як необхідної ланки системи музично-інструментального мистецтва). Спирання на мовні інструментальні параметри виявляє найважливішу ознаку системи (музично-інструментального мистецтва), де специфічна мова корегується ціннісними відносинами, стає провідником, носієм, важливим елементом смислопокладання.

РОЗДІЛ 1.

МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ

В СВІТЛІ СУЧАСНОГО ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ

1.1. Системний підхід у гуманітарному знанні та музикознавстві

У тисячолітній історії людської культури мистецтво гри на музичних інструментах від початку (наскільки дозволяють це відслідкувати доступні для дослідження джерела та артефакти), навіть перебуваючи вельми тривалий час у синкретичному або підкореному статусі, виділялося наявністю спеціально створеного (рідше – природного) знаряддя звуковидобування поза людського тіла (з можливостями приховування людського голосу, за Б. Асаф'євим, та практично необмеженими перспективами збільшення, урізномбарвлення засобів звукового поля цієї специфічної художньої комунікації у порівнянні з голосом) і необхідністю більш-менш тривалого, фактично – професійного, опрацювання (удосконалення) його звукообразних засад (тобто – «знання») за векторами вбудовування у синкретичне ціле та поступового самовизначення. При неймовірному кількісно-якісному нарощуванні видів і підвидів самого інструментарію, засобів звуковидобування та звуковедення, діапазонних, тембральних, фактурних і артикуляційно-динамічних характеристик – а, отже, й звукообразних, стильових, ідейно-концептуальних показників – вказані фактори «участі» інструмента і оволодіння спеціальною технологією гри утворювали додаткові умови для поєднання інструментальної творчості у семіотичну цілісність, що, з одного боку, виявляє холистичні ознаки, які тяжіють до власного системотворення, з іншого – ознаки невід'ємної частини більш масштабних культурно-мистецьких явищ – музичного мистецтва,

художньої творчості, культури (національної, історичної і т. п.). Таким чином виявляється необхідність дослідження музичного інструменталізму у його відцентрово-доцентрових відносинах «внутрішніх» компонентів та «зовнішніх» обставин. При цьому внутрішня цілісність явища на певних етапах своєї історії (у сьогоденні це вже стає відчутним і остаточно доказовим) набувала історичних і структурно-семантичних системних характеристик, здатних впливати (подекуди, й створювати) мовні та ідейно-художні чинники, а взаємовпливові відношення з різними культурно-мистецькими елементами й системами (підсистемами) скріплювали й розгортали характерні морально-естетичні та навіть ноосферні тенденції.

Елементи системного світогляду кристалізувалися у свідомості та мисленні людини поступово, починаючи з античних часів. Протягом всієї історії розвитку наукових, культурних, мистецьких і освітніх ідей та концепцій людство накопичило цілий контент системних принципів і теорій, «розпорошених» в різних сферах наукового знання (адже системний підхід¹ виступає глобальною тенденцією) і зібраних сьогодні у міждисциплінарному науковому напрямку системології. Це знання піддавалося переосмисленню й інтеграції, відповідно до філософсько-світоглядних настанов та у зв'язку з іманентними процесами розвитку й саморозвитку систем. «Системний підхід відноситься до числа нечисленних, але плідних інтелектуальних винаходів людства, без застосування якого немислима успішна професійна діяльність практично в будь-якій сфері» [403, с. 24]. У сферах математики, філософії, соціології, екології, економіки, права, автоматизації, цифрових технологій, літературознавства, мовознавства та інших наук системологія вже набула необхідних теоретичних (концептуальних) узагальнень. Музикознавство ХХ століття також опрацювало цілу низку систем художньої виразовості музики (гармонічні, звуковисотні, ладові системи; системи нотації; фактурна система; система музично-виразових засобів; музична форма; образна система; жанрова та стильова системи; виконавство та виконавська поетика; класифікаційні системи музичних інструментів тощо). Академічне інструментальне мистецтво, традиційно

¹ Як «стиль мислення... ефективний спосіб розумової діяльності» [403, с. 22–23].

емпірично певним чином протиставлене вокальному (одночасно, знаходячись у щільному зв'язку та взаємовпливових відносинах з ним, як у синтетичних видах, так і у чистих формах), у своєму хо-лістичному системному статусі спеціально ще не розглядалося (фе-номен «народної інструментальної музики» як «цілісний культурно-історичний феномен, що володіє загальними закономірностями... при всьому її національному різноманітті» досліджується у книзі І. Мациєвського «Народна інструментальна музика як феномен культури» [532].

Системний підхід до аналізу явищ, від навколишнього світу до локальних процесів або дисциплін, в тому числі музично-інструментального мистецтва, вимагає використання понять за-гального, міжгалузевого (міждисциплінарного) характеру, які вихо-дять найчастіше на рівень філософських категорій та узагальнень і використовуються в загальній теорії систем – система, системний підхід, структура, системність, модель, функція, елемент та інші. При цьому єдність світу (особливо на сучасній стадії переходу від біосфери до ноосфери, за В. Вернадським [139; 140]) дає всі підста-ви вважати, що концептуальні моделі, розроблені в рамках тієї чи іншої галузі наукового (і мистецького – що вже використовується й точними науками) знання, можуть бути з успіхом перенесені до інших [572, с. 341]. При використанні понятійного апарату і мето-дології загальної теорії систем необхідно використовувати і всю сукупність положень, вироблених представниками «своєї» науки, інакше виходу на новий теоретичний виток не відбувається. Для того, щоб ефективно застосовувати положення загальної теорії сис-тем для аналізу системи музично-інструментального мистецтва, необхідно звертатися до вказаних вище категорій (системи, струк-тури, елементу, деяких інших) *в їх взаємозв'язку*. У даній роботі зроблена спроба реалізувати такий підхід – оцінити місце системи музично-інструментального мистецтва в системі музичної творчос-ті з позицій загальної теорії систем. Саме по собі поняття «музично-інструментальне мистецтво» використовується вже кілька століть, майже від того часу, як явище набуло своєї автономізації в системі музичної творчості. Автор ставить за мету виявити причини, умови

і шляхи такої автономізації, прослідкувати становлення, розгортання, «вибухи» і наслідки «точок відліку» даної автономізації.

Системність сьогодні виступає як загальна властивість будь-яких об'єктів і процесів живої і неживої природи, включаючи мислення, людську діяльність, культуру, мистецтво, науку, виникаючі при цьому соціально-психологічні і мовні (зокрема, й мистецькомовні) відносини, внутрішні та зовнішні процеси функціонування систем. Виникнення системного підходу – безсумнівно, центрального методологічного напрямку будь-якої сучасної науки, нерідко пов'язують з подоланням кризи наукового пізнання на рубежі XIX–XX століть². Дослідження, проведені А. Ейнштейном, Н. Бором, В. Гейзенбергом та іншими, показали, що спостерігаємий ними світ, складаючись з безлічі окремих об'єктів, одночасно поставав *неподільним цілим, конфігурацією відносин і зв'язків*. З іншого боку, процес пізнання неможливий поза дослідження кожного з елементів вказаного цілого, складових об'єкту, стадій процесу, що на практиці призвело до знаходження спільної елементарної підстави у об'єктів різноманітної природи³ [25; 80]. В музичній науці Нового часу розпочинаються активні процеси щодо інструментально-органологічного, фольклорного, музично-мовного та інших напрямів дослідницького «буму», а протягом XX століття відбувається кристалізація фундаментальних категоріальних чинників, що узагальнювали функціонування «елементів» музичної системи (жанр, стиль, форма, гармонія, мелодія, техніки композиції, тембрика та ін.), *пошуки їх інтенсивного оновлення та переосмислення сталих «елементів», з аналізом мисленнєвої природи*. У другій же половині XX століття композитори, виконавці і теоретики музики особливу увагу приділяють такому елементу системи як звук (у тому числі,

² Саме в цей час виникли серйозні протиріччя між рівнем накопичених знань і методологією наукового пізнання. У різних галузях науки з'явилися нові ідеї, концепції, уявлення, що вимагало нової мисленнєвої парадигми.

³ В хімії такою підставою стали хімічні елементи, організовані згодом в періодичну таблицю Менделєєва; у фізиці – типи силової взаємодії та елементарні частинки; у біології – розмаїття біологічних форм тваринного і рослинного походження, а потім пошуку ознак, за якими можна було б систематизувати цю різноманітність; у фізіології та біології – анатомічне вивчення та клітинна теорія становлення організмів.

окремий), представляючи його носієм музичного смислу, що, у свою чергу, змінює парадигму музичного мислення (як свого часу поліфонічна, а потім гомофонно-гармонічна парадигми).

Тож у другій половині ХХ століття стало вже остаточно зрозумілим, що «теорія систем не може обмежуватися лише сферою логіки і математики або йти в своєму розвитку і самовизначенні тільки «дедуктивним» шляхом. Ми бачимо майбутнє системного підходу не стільки в його подальшій логіко-математичній формалізації, хоча і вона потрібна, скільки в глибокому і всебічному застосуванні його до конкретних соціальних, економічних та інших явищ дійсності шляхом широкого розгортання прикладних досліджень і розробок» [632, с. 37]. В 1931 році віденський математик К. Гедель здійснив в світі математики справжню сенсацію, важливу для теорії систем: вчений виявив, що в арифметиці існують істинні твердження, які неможливо довести засобами однієї тільки арифметики, або висловлювання за допомогою однієї природної мови не можна перевести без залишку на іншу природну мову⁴. Намагаючись осмислити ймовірність і наслідки можливого конфлікту біогенної та техногенної цивілізацій, сучасні вчені шукають шляхи вирішення протиріччя між ними (наприклад, фізик М. Каку припускає спробу «... об'єднати вуглецеву і кремнієву технології, не чекаючи нашого повного винищення. Ми, люди, засновані на вуглеці, роботи – на кремнії (принаймні, в даний момент). Можливо, рішення криється в злитті нас самих з нашими творіннями» [347, с. 180]). Це напівфантастичне (книга М. Каку називається «Фізика неможливого» і дещо описане вже реалізоване, адже швидкість нових технологій також фантастична) припущення представника галузі точних наук початку ХХІ століття в музично-інструментальному мистецтві фактично втілювалося століттями, а може, й тисячоліттями: спеціально зроблені людиною музичні знаряддя – інструменти – ставали подовженням-збільшенням її самої як у матеріально-речовому, так

⁴ Гедель показав, що несуперечливість аксіоматичної теорії (як арифметика) не може бути доведена за допомогою її власних правил виведення; тому якщо якісь аксіоматичні теорії, несуперечливість яких недовідна, є несуперечливими одна одній, то вони будуть неповними.

і в ідеаційно-психологічному аспектах, буквально «зрощуючись» з інструменталістами в акті виконавського творіння. Показово, що подібний ефект музично-звучного, мислечуттєвого «кентавру» (виконавці усіх епох, від давнини до сьогодення одухотворяють-оживляють, персоніфікують свій інструмент) завжди відбивається на *якості і одухотвореності інструментального звучання* (один і той самий інструмент звучить по-різному в руках різних виконавців, навіть приблизно однакового рівня майстерності). А враховуючи онтологічні тенденції та міфологізацію сучасного аklasичного мислення в цілому, *функціонування гуманітарних, зокрема мистецьких, систем набуває все більшої актуалізації у загальній теорії систем*. Остання містить «систему узагальнюючих положень, які властиві усім теоріям про найбільш загальні закони життєвого циклу систем різної природи» [403, с. 16].

Методологічною основою ідеї єдності органічного (також – наукового, мистецького, музично-інструментального) світу в його еволюційному розвитку став *цілісний (холістичний)⁵ підхід*. Саме він виступає однією з найважливіших методологічних засад системної парадигми. Як методологічний принцип («ціле більше суми своїх частин») холізм не «зводить світобудову до набору деяких первинних елементів» (як редукціонізм), а розглядає ціле з точки зору «виникаючих при взаємодії елементів в системі *нових якостей або цілісних властивостей, які відсутні у утворюючих систему інгредієнтів (курсив мій – А.Ч.)*», що дозволяє виділити (за характером взаємодії елементів) адитивні («доданкові», сумарні, де ціле дорівнює сумі своїх частин) та емерджентні (цілісні – з властивостями, яких немає у складових елементів) системи [960]. Холізм дозволяє відтворювати і досліджувати *цілісну картину об'єкта або явища у функціональному відношенні*. Як вчення про цілісність, холізм гіпертрофує вказану формулу «ціле більше своїх частин» аж до виключного

⁵ Холізм (від грец. holos – ціле) – поняття, яке згідно містико-філософській традиції, засноване на принципі підпорядкування всіх частин чого-небудь єдиного цілого; це також один з основоположних принципів теорії систем, де він виступає як пізнавальний методологічний принцип, а також вчення про цілісність. Поняття холізму було введено Я. Сметсом («Holism and Evolution», 1926) і розвинене Дж. Холдейном («The philosophical basis of biology», 1931).

пріоритету цілого над його частинами (звичайно, вищим онтологічним ідеалом холізм визнає цілісність світу – тут є спорідненість з ноосферною концепцією), що виявляється в психологічному, біологічному та фізичному; якісному та організаційному; структурному та смислового ракурсах. Передбачається, що категорія холізму вплине на синтезування у своєму змісті категорій матеріального та ідеального⁶, об'єктивного та суб'єктивного тощо, аж до «останньої реальності універсуму» («далі нерозчленованої і непізнаваної») – і це вже відбувається й навіть стверджується в сучасній аklasичній парадигмі мислення й знання, і не тільки в гуманітарних науках та мистецтві. А для практики і теорії музично-інструментального мистецтва подібне синтезування так або інакше постало на «порядку денному» від початку, завдяки матеріально-ідеаційній природі звуку у цілому; уречевленню ідеального звучання на музичних інструментах-знаряддях; посиленості дуалізму об'єктивності/суб'єктивності музично-інструментальної образності (індивідність/сольність гри на інструменті та об'єктивація позавербального інструментального «вимовлення» та ін.). Це виявляється ще у давньогрецькому понятті і явищі етосу⁷. З ноетичної ж точки зору, духовне взагалі не є ізольованим від матеріального, але є «засобом його завершення, що відкриває нові, ще незвідані можливості матеріального середовища в його вже не тільки земному, але й всесвітньому обсязі... матеріальне стає духовною силою, а духовна сила дає збутися новим смисловим можливостям матерії... ноетичне походження... дозволяє ініціювати розвиток культури як людської діяльності з перетворення, перш за все, самої людини [695, с. 90] (в роботі О. Самоїленко пропонується ноетичний системний підхід до музи-

⁶ Парадокс цілісності був центральною проблемою в боротьбі матеріалізму і ідеалізму з питання про категорії частини і цілого не тільки в філософії, а й в інших науках.

⁷ Античність, яка володіла стрункою системою уявлень про красу (але «зовсім не знала ніякої естетики як самостійної науки» [468, с. 89]) і безліччю блискучих мистецьких артефактів, являла «синкретичність «мистецтва» і як художньої діяльності (співу, ліплення, зодчества) і як думки про неї, «теорії»» [843, с. 22]. Давньогрецьке мистецтво – техне – означало і вміння, і ремесло, і мистецтво, і майстерність; і хитрість, і спосіб, і приєм. Техне-мистецтву античності однаково належать і виготовлення побутових речей, і предмети мистецтва та архітектури, і творчі думки, ідеї, образи та навіть богонатхненність [468, с. 29]) – тобто, вповні холістичний підхід.

ки, музикознавства та методології гуманітарного знання у цілому). Отже цілісність як «світова субстанція лежить в основі еволюції світу, створюючи нові цілісності... Вищою формою органічної цілісності визнається людська особистість» [960]. Для системного підходу цілісність є однією з необхідних умов, але діалектика цілого/частин (елементів), об'єктивного/суб'єктивного, замкнутості/відкритості є не менш значущими у функціонуванні системи. Тож усвідомлення недостатності орієнтиру пізнання тільки на цілісний підхід почало формуватися ще задовго до появи системного підходу. Важливим кроком на цьому шляху можна вважати кантівську теорію про залежність процесу пізнання як творчого осмислення *не тільки від об'єкта вивчення, а й від того суб'єкта, який пізнає*, від способу його мислення, що вимагає конструктивної розумової діяльності⁸ [354]. Гегелівська діалектика представляла новий по суті спосіб мислення, який орієнтує на пошуки *внутрішніх джерел існування і розвитку об'єктів, що передбачає діалектичну єдність цілого і частин* [190–192], торуючи такий важливий майбутній вектор теорії систем, як **саморозвиток**. Важливими джерелами загальної теорії систем, стала концепція «формальної системи», яку називали «теорією теорій», а також ідеї дослідників ХІХ ст., зокрема, дослідження нескінченних множин Б. Больцано, феноменологія Е. Гуссерля та інше.

Б. Ломов вказує, що холізм, системність і цілісність нерозривно пов'язані між собою [463, с. 402]. Власне системний підхід заснований як на *диференціації* досліджуваного об'єкта, так і на *інтеграції* елементів та отриманих знань. Відповідно до холістичної парадигми, самий світ інтерпретується як система, яка включає локальні, регіональні і глобальні підсистеми; є інтегрованою, живою самоорганізаційною, розвиваною системою. При цьому «дві парадигми – холістична і гуманістична – не є рядоположними і нічим не пов'язаними підходами до розуміння сучасного світу. Навпаки, вони взаємно доповнюють один одного» [784, с. 218]. Мистецькі системи як гуманітарні утворення неминуче сягають духовних пошуків

⁸ Отже, Кант фактично зробив також і крок назустріч майбутній концепції ноосфери, і системному підходу в цілому.

(шляхів), «формулюючи» таке осягання власними специфічними мовними засобами (у тому числі, невербальними, як це відбувається в інструментальній музиці): за М. Бахтіним, головна відмінність гуманітарного знання від точного в тому, що «точні науки – це монологічна форма знання: інтелект споглядає річ і висловлюється про неї. Тут тільки один суб'єкт – той, що пізнає (споглядає) і говорить (висловлюється). Йому протистоїть тільки безмовна річ ... Гуманітарні науки – науки про дух... науки про людину, про її специфіку, а не про безголосу річ і природне явище. Людина в її людській специфіці завжди виражає себе (говорить), тобто створює текст (хоча б потенційний). Там, де людина вивчається поза текстом і незалежно від нього, це вже не гуманітарні науки (анатомія і фізіологія людини та ін.)» [63, с. 383–384, 363]. Таким чином, головне в гуманітарних науках – це «вивчення текстів (фактично – мови та її символів, її семантики, її специфіки стосовно різних видів мистецтв – А. Ч.), в яких виражається дух людини» [634, с. 230]. Системне суміщення законів гуманітарного, точного, природничого знання проявилось у концепції ноосфери (про це спеціально в підрозділі 1.2.)

Розуміння того, що різні виявлені системи (природні, технічні, гуманітарні, зокрема, й мистецькі) мають підпорядковуватися певним єдиним законам, змушувало дослідників відшукувати спільні принципи будови і функціонування систем. Одним з перших досліджень в цій галузі вважається робота М. Пётровича «Загальні механізми різнорідних явищ» (від. 1921 р.). Фундаментально досліджує загальні закономірності організації різних систем О. Богданов⁹: викладені ним у тритомнику «Загальна організаційна наука (Тектологія)» (вид. 1925–1929 pp¹⁰.) ідеї про ізоморфізм структур, про необхідність врахування співвідношення сталого і мінливого в організації і функціонуванні систем, про тотожність організації систем різних рівнів, про наявність зворотних зв'язків (бірегулятора), відкритість і власну мету систем – отримали розвиток у подальшо-

⁹ Справжнє прізвище – Малиновський.

¹⁰ Саме у 1920-ті роки опрацьовується також концепція (метасистема) ноосфери (В. Вернадський – Е. Ларуа – П. Тейяр де Шарден).

му, зокрема, у кібернетиці¹¹ і, згодом, в загальній теорії систем. Основний теоретичний посил концепції Богданова – організаційна система завжди більша, ніж сума її складових (неорганізаційна, відповідно, завжди менша)¹². Вчений одним з перших запровадив поняття «системності» і розробив ідею про структурну стійкість системи та її умови, вивів два види закономірностей системи: формуючі, тобто закономірності розвитку, що призводять до переходу системи в іншу якість, та регулюючі, тобто закономірності функціонування, які сприяють стабілізації нинішньої якості системи [86].

Народжувана у XX столітті тенденція інтеграції наукового знання (дослідження сукупності об'єктів, які раніше вивчалися різними дисциплінами і виникнення міждисциплінарних галузей; синтез спеціальних теорій на єдиній аксіоматичній основі і транспонування теоретичних уявлень тощо) – одна з найважливіших прикмет прогресу епохи – стало поштовхом до аналізу методологічних пріоритетів, що визначають новий стиль мислення. Це привело до розробки пізнавальної стратегії, яка отримала назву *системного підходу*¹³. Передумовою актуалізації системного підходу у науковому пізнанні в цілому (також в культурології й мистецтвознавстві) слід вважати перехід до нового типу наукових завдань: «в цілій низці галузей науки центральне місце починають займати проблеми організації і функціонування складних об'єктів: пізнання починає оперувати системами, межі та склад яких далеко не очевидні і вимагають спеціального дослідження в кожному окремому випадку... техніка все

¹¹ Основоположником кібернетики прийнято вважати Н. Вінера (1894–1964), який спочатку визначав кібернетику як науку про управління і зв'язки у тварин і машин, але згодом дійшов висновку про поширення деяких відкритих ним закономірностей управління на явища і процеси в суспільстві. О. Ляпунов називав теорію систем «кібернетикою без математики», а кібернетику – «теорією систем із застосуванням математичного апарату». Кібернетика уособлює замкнутість систем, а загальна теорія систем підкреслює необхідність врахування зв'язків системи і з навколишнім середовищем – обміну енергією, інформацією тощо не виключаючи при цьому і застосування математичних методів.

¹² За Богдановим, існують три види систем – організована, неорганізована і нейтральна.

¹³ Для виявлення системної організованості ноосфери сьогодні використовують діалектичний і системно-синергетичний підходи, параметричну теорію систем А. Уйомова та її прикладання до гуманітарних досліджень І. Дмитревської [264, с. 27–28].

більше перетворюється в техніку складних систем, де різноманітні технічні та інші засоби тісно пов'язані рішенням єдиного крупного завдання» [734]. У другій половині ХХ століття подібні завдання виникають в соціальній практиці, культурології, мистецтвознавстві: «замість пануючих колись локальних, галузевих завдань і принципів провідну роль відіграють великі комплексні проблеми, що вимагають тісного взаємозв'язку економічних, соціальних та інших аспектів суспільного життя» [734]. Так, гештальтпсихологія вводить плідне (як виявилось) уявлення про психологічні структури, які характеризують діяльність за рішенням завдань; культурно-історична концепція Л. Виготського [165–167] та його учнів засновує психологічне пояснення про поняття діяльності, яке тлумачиться на системному плані; в концепції Ж. Піаже [633] основоположну роль грає уявлення про систему операцій інтелекту.

А. Кононюк називає системний підхід «системним стилем мислення», що «являє собою специфічний зміст, аспект, принцип мислення, при якому категорія «система» застосовується в якості методу, інструменту пізнання... (його) методи розвиваються в рамках окремих наукових дисциплін і загальнонаукових концепцій, є результатом їх міждисциплінарного синтезу. Використання системного підходу в науці стимулюється також успіхом окремих системних теорій в інших галузях знань, розвитком кібернетики і суспільних наук. Системний підхід – ефективний спосіб розумової діяльності, що забезпечив значні відкриття в науці, винаходи в техніці і досягнення у виробництві в другій половині ХХ ст.» [403, с. 22–23], додамо – також в гуманітарній сфері і мистецтві, зокрема, музично-інструментальному. В цілому щодо системного підходу можна виділити дві світоглядні парадигми. Перша вбачає у системності об'єктивну властивість усього суцього як найважливішу характеристику матерії (Всесвіт постає системою систем), що з діалектичної точки зору будь-яку найбільшу із систем представляє елементом іншої, ще більш великої системи. Друга парадигма визнає системність властивістю не матерії, а суб'єкта, який пізнає. Ця парадигма представляє світ таким, яким він є, а системність – лише способом його бачення і пізнання. За В. Спіцнаделем, «системність світу, – представ-

ляється у вигляді об'єктивно існуючої ієрархії різних організованих взаємодіючих систем. *Системність мислення* (курсив мій – А. Ч.) реалізується в тому, що знання представляються у вигляді ієрархічної моделі взаємопов'язаних моделей. Хоча люди і є частиною природи, людське мислення має певну самостійність щодо навколишнього світу: розумові конструкції зовсім не зобов'язані підкорятися обмеженням світу реальних конструкцій. Однак при виході у практику неминучі зіставлення і узгодження системного світу і мислення» [763, с. 8]. Іншими словами – світ системний і системним є його відображення людиною. Для *музичного мистецтва, яке охоплює різномірні процеси звукової матеріалізації мислечувачевих інтенцій*¹⁴ (за допомогою музичних інструментів або/та голосу), *матеріальний та ідеально-мисленнєвий аспекти утворюють власну специфічну системність*.

Увага дослідників до системного підходу була залучена роботами Л. фон Берталанфі¹⁵ [77] з загальної теорії систем, згідно якої тільки системне осмислення форм поведінки, «характерних для людської діяльності і людської культури... відкриває нові перспективи не тільки в теорії, а й на практиці – стосовно до проблем психогігієни, освіти і суспільства в цілому» [77, с. 62–63]. Берталанфі заклав основи концепції організмичного підходу до організованих динамічних систем, які володіють властивістю еквіфінальності – здатністю досягати мети незалежно від порушень на початкових етапах розвитку. Він узагальнив принципи цілісності, організації та ізоморфізму, «зібравши» їх у єдину концепцію, спочатку застосовувавши ідею відкритих систем до проблем біології і генетики, а потім виявив, що методологія системного підходу є універсальною і може бути застосовна в різних галузях¹⁶. Так виникла ідея *загальної теорії систем*. Від другої половини ХХ ст. *системний підхід* впевнено увійшов до *системології* (науки про системи) – як теорія, як принцип, як знання і як метод дослідження.

¹⁴ У тому числі, й специфічної форми відображення світу.

¹⁵ 1922 року Богданов опублікував свої ідеї у Берліні, де з ними міг ознайомитися австрійський біолог та філософ Л. фон Берталанфі.

¹⁶ Істотний недолік в розумінні Л. Берталанфі загальної теорії систем у тому, що вона, на думку вченого, замінює філософію, що викликало справедливі заперечення філософів.

Подальший розвиток системних знань призвів до виникнення кількох варіантів загальної теорії систем (у вузькому сенсі слова), сформувалося знання, яке відображало окремі боки системи, з'явилися значні напрацювання про системи різної природи: фізичні, хімічні, біологічні, психологічні, економічні, соціальні та ін. Серед перших прихильників досліджень по теорії систем найбільш помітними фігурами були А. Раппопорт і К. Боулдінг. Останній розглядав загальну теорію систем як «якийсь рівень теоретичної побудови моделей, що лежить десь між високо узагальненими конструкціями чистої математики і конкретними теоріями спеціальних дисциплін». Аналогічні концепції, але пов'язані ні з загальносистемними дослідженнями, а розглядають інформаційні процеси в системах, таких, як зв'язок і управління, були сформульовані в кінці 40-х – початку 50-х рр. і отримали назву «кібернетика». Найбільший вплив у цьому напрямку зробили класичні роботи Б. Вінера і У. Росс Ешбі. Кібернетика, яку Вінер визначив як дослідження «зв'язку і управління в тварині і машині», ґрунтується на розумінні того, що пов'язані з інформацією проблеми можна цілком змістовно і успішно вивчати, принаймні до певної межі, незалежно від певного контексту. Цей підхід був істотно підтриманий роботами К. Шеннона з математичного дослідження поняття інформації. В результаті цього дослідження з'явилася математична теорія інформації. Після цього системний аналіз все частіше став залучатися в різних галузях науки. Так, С. Аверинцев вводить поняття про вищу математику гуманітарних наук, в якій є свої ««нескінченно малі», які не піддаються недвозначному виявленню самі по собі, але вельми дотично впливають на «загальний баланс» – є і свої «нескінченно великі» величини, які, один раз відкрившись, назавжди залишаються частиною культури (традиції), постійно «обростаючи» новими значеннями, зростаючи» [695, с. 30]. Зауважимо, що у синкретизі античного світовідчуття взаємні проекції музики та математики були не просто природними, а засадничими. Сьогодні ж числові теорії отримали актуалізацію як у музикознавстві, так і в композиторській творчості, і виступають одним з елементів в системі музичного мистецтва, що первинно виявлялося у сферах інтервально-ладових утворень та

музично-інструментальної органології (складаючи щодо них власні системні відношення).

Поняття «**система**» – одне з основоположних ключових в теорії систем – сьогодні є дещо перевантаженим і має різний зміст при різних обставинах¹⁷, підтвердженням чому можуть слугувати наведені нижче тлумачення з різних словників та підручників¹⁸. Енциклопедичний словник Брокгауза і Ефрона (1900 р.) пропонує визначення системи як «з'єднання однорідного знання»¹⁹ в одне ціле: «Можливість системи дана в стосунках підпорядкування і поділу понять, необхідність її – в єдності мислення (*курсив мій* – А.Ч.), яка не заспокоюється, поки не підведе різноманітні відомості до різних груп наукового знання, а останнє не об'єднає у цільну єдину філософську систему» [732, с. 90]. Категорія поєднуючого мислення є важливою для нашої роботи у дослідженні у формування, функціонування та саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва, яка складалася на основі поєднання практики інструментальної гри та кристалізації мислительних невербальних принципів звукообразного інструментального висловлення людського мислечуття. Брокгауз і Ефрон вважають, що «прототипом системи служать супідрядні поняття, які розташовуються в обсязі вищого; підпорядкування понять і поділ їх розростається на класифікацію. Від класифікації система відрізняється тим, що має на увазі пізнання предметів, а не довільне поєднання понять на підставі суб'єктивного принципу. Система, як наукова, так і філософська, служить відображенням звичайного порядку; навіть з точки зору критичної філософії, яка

¹⁷ В. Садовскій [694, с. 92–102] ще у 70-ті роки ХХ століття вказує на існування того часу близько 40 дефініцій «системи», причому в деяких випадках визначення «системи» ототожнювалось з такими поняттями, як «елемент», «ставлення», «ціле», «форма», «вид» та ін.

¹⁸ Поняття системи зустрічається вперше у стоїків, які тлумачили його в онтологічно-мору сенсі, як світовий порядок [729].

¹⁹ Від початку переважаючим було вживання поняття «система» стосовно пізнання, в гносеології і логіці, «предметами яких були системи знання і способи їх побудови». На системність пізнання вказував Кант, який вимагав, щоб «знання утворювали не агрегат, а систему, в якій ціле важливіша за частини» [729]. Той ж позиції дотримувалися Конділляк, Шеллінг, Гегель. Назва «система» застосовувалося до філософських концепцій, в рамках яких категорії і поняття об'єднані за більш-менш послідовно проведеним принципом, а також до деяких наукових теорій (напр., «Евклідова геометрія»).

вважає всяку закономірність лише продуктом свідомості, система є відображенням об'єктивної дійсності – тільки ця дійсність перенесена до внутрішнього світу» [732, с. 90]. Таким чином, даний Енциклопедичний словник багато в чому передував сучасним тлумаченням системи. Необхідно виділити ще одну особливість трактування у Словнику Брокгауза і Ефрона: С. Осадча слушно помічає тут цікаву для нас музичну асоціацію, де музична форма (як ознака музичальності, яку від XIX століття помічають у різних галузях мистецтва, філософії та життя) і музична теорія проєктуються на загальні ознаки системи: музика представлена у Словнику як «розташування в строгому і послідовному порядку частин, що складають музичне ціле, або як розташування теоретичних визначень – виклад якогонебудь вчення, наприклад, про нотну систему, лінійну систему, тональну систему і т. д.» [цит. за 610, с. 12].

Саме слово «система» (від грец. – ціле, складене з частин; з'єднання) означає «сукупність елементів, які знаходяться у відносинах і зв'язках один з одним, що утворює потужність, цілісність, єдність... основні системні принципи: *цілісності* (принципова незвідність властивостей системи до суми властивостей складових її елементів і невиводимість з останніх властивостей цілого; залежність кожного елемента, властивості і відносини системи від його місця, функцій і т. д. всередині цілого), *структурності* (можливість опису системи через встановлення її структури, тобто мережі зв'язків і відносин; обумовленість поведінки систем не стільки поведінкою її окремих елементів, скільки властивостями її структури), *взаємозалежності системи і середовища* (система формує і проявляє свої властивості в процесі взаємодії з середовищем, будучи при цьому провідним активним компонентом взаємодії), *ієрархічності* (кожен компонент системи в свою чергу може розглядатися як система, а досліджувана система являє собою один з компонентів більш широкої системи), *множинності опису кожної системи* (в силу принципової складності кожної системи її адекватне пізнання вимагає побудови безлічі різних моделей, кожна з яких описує лише потужність. аспект С.) та ін. [727], або «об'єднання деякого розмаїття в єдине і чітко розчленоване ціле, елементи якого по відношенню до цілого

та ін. частин займають відповідні їм місця» [728], або «множинність елементів з відносинами і зв'язками між ними, яка утворює потужність, цілісність» [729], або «сукупність елементів, що знаходяться у відносинах і зв'язках один з одним, яка утворює певну цілісність, єдність» [730], або «безліч елементів, що знаходяться у відносинах або зв'язках один з одним, утворюють цілісність або органічну єдність» [380]. Практично усі наведені визначення належать В. Садовському (крім останнього – Дж. Кліра) і виявляють аналогічні описи і властивості системи, які підтримує і «Словник російської мови» С. Ожегова: система – певний порядок в розташуванні і зв'язку частин; форма організації; ціле, що представляє собою єдність закономірно розташованих і взаємопов'язаних частин [731, с. 624], а також Словник іноземних слів [726]. Цікавим аспектом наступного визначення є фіксація *спільної мети* функціонування системи, що дуже важливе для мистецтва: «система – це сукупність пов'язаних елементів, об'єднаних в єдине ціле для досягнення певної мети», де під останньою розуміється «сукупність результатів, які визначаються призначенням системи. Наявність мети і змушує пов'язувати елементи в систему» (хоча «цілісність – найбільш важлива властивість системи») [403, с. 14].

Найбільш «суворе» (за визначенням самого автора) тлумачення дає А. Кононюк: «система – це безліч елементів і відносин між ними» з такими основними ознаками: «системи складаються з частин, елементів, тобто мають структуру; системи створені для якихось цілей, тобто виконують корисні функції; елементи (частини) системи мають зв'язки один з одним, з'єднані певним чином, організовані в просторі і часі; кожна система в цілому володіє якоюсь особливою якістю, не рівною простій сумі властивостей складових її елементів, інакше пропадає сенс створення системи (цільної, функціонуючої, організованої)» [403, с. 15]. Тобто разом (в цілісності) елементи збільшують «корисну функцію» системи, *в якийсь момент демонструючи «диво – якісний стрибок! (курсив мій – А. Ч.) ... елементи організовані... строго певним чином (неможливо переставити їх), взаємопов'язані, разом дають нову якість... Тільки функціонально точно з'єднані елементи дають головну якість системи*

(і виправдовують її існування)» з такими чотирма «головними (фундаментальними) ознаками: функціональність, цілісність (структура), організація, системна якість» [403]. Відповідно, *загальна теорія систем* визначається як така, що «містить систему узагальнюючих положень, які властиві усім теоріям про найбільш загальні закони життєвого циклу систем різної природи», а також має свої цілі, завдання, функції, структуру, критерії, методологію [403, с. 16]. А. Кононюк наводить в даному випадку приклади конкретних технічних систем (складання свідком фотороботу або утворення слів з окремих букв), але для нашої роботи важливою є *фіксація у певний момент того якісного системного «стрибка»*, який результує (узагальнює) і спрямовує подальшу функціональність і вектори розвитку системи (всередину і назовні).

На наш погляд, *система музично-інструментального мистецтва, володіючи усіма вказаними системними ознаками, у своєму саморозвитку створювала подібні (накопичувані частото століттями) «точки відліку»²⁰, дійшовши того рівня складної системи, який визначає, крім внутрішніх, впливові зовнішні взаємозв'язки з іншими мистецькими, соціальною, національною, філософською та іншими системами у структурі більших систем музичного мистецтва, музичної культури, загальної (епохальної, національної тощо) культури і, нарешті – метасистеми ноосфери.*

Класичні системні методи, які розроблялися для точних наук, звичайно, знайшли своє застосування і в гуманітарних науках, але системні принципи неживої природи, які вони представляли, не могли досить повно описувати особливості систем в живій природі або гуманітаристиці. Іншими словами, потрібна була доробка загальної теорії систем, яка враховує особливості гуманітарних наук. Така доробка успішно здійснюється (і сьогодні), зокрема, в рамках лінгвістики, культурології та музикознавства. Системність мислення (у тому числі, в єдності теорії і практики – а для музичного мистецтва це не просто обов'язкова вимога, а сама природа її бут-

²⁰ Докладніше про це – в наступному підрозділі.

тя: музика може існувати тільки у живому виконанні, у живому звучанні) – надзвичайно важлива для пізнання світу якість. Такий тип мислення дозволяє бачити (відчувати) явище системи у цілому та у взаємопов'язаних деталях одночасно; «зміст практичних результатів і зв'язку між ними викладаються за допомогою наслідків, отриманих з теорії; саме в можливості такого викладу укладені цінність і виправдання як всієї системи, так і понять та принципів, що лежать в її основі» [942, с. 62]. Дане філософське зауваження А. Ейнштейна однаково справедливо для досліджень в галузі як точних, природничих, так і гуманітарних наук, зокрема, у музикознавстві, теорії виконавства, культурології тощо.

У працях культурологів ХХ століття – Л. Уайта [804] (одна з перших спроб застосування системного підходу в культурознавстві, розгляд культури як цілісної і саморозвиваної системи матеріальних і духовних елементів), Б. Малиновського [512] (фундатор напряму функціоналізму²¹ в культурі), П. Сорокіна [759] (концепція культурних суперсистем, де ключова роль відводилася цінностям²²), Т. Парсонса [618] (один з творців структурно-функціонального підходу; культура як система, безпосередньо пов'язана з усіма боками духовного і матеріального життя людей в ході їх взаємодії між собою і з навколишнім світом) та інших авторів системний підхід спрямований на *інтеграцію накопиченого у різних галузях гуманітарного знання* дослідного матеріалу по відношенню до культури (теорії і історії культури, філософії культури, мистецтвознавства, психології культури, соціології культури тощо). Осучаснили системний підхід у гуманітарно-соціальному напрямку досліджень роботи Н. Лумана [489–496], дозволивши по-новому поглянути на можливості загальної теорії систем для вивчення соціальних, історичних та взагалі

²¹ Функціоналізм – «теоретико-методологічний напрям в соціальній антропології та соціології, представники якого виходять із загального припущення, що досліджувані ними явища є елементами (частинами, підсистемами) більш широких цілісних утворень (систем) і пов'язані особливим (функціональним) зв'язком з цими цілісностями або іншими їх елементами» [592, с. 176].

²² П. Сорокін вивів 4 групи цінностей: 1) цінності, які з'явилися в пізнавальному процесі (істина); 2) цінності естетичного задоволення (краса); 3) цінності моралі та соціальної адаптації (добро); 4) цінності, які об'єднують в собі всі перераховані вище (користь) [759].

гуманітарних процесів, з поверненням до старих системних методів і переосмисленням їх потенційних можливостей, з урахуванням новітніх досягнень загальної теорії систем (які з'явилися після Лумана). Зокрема, це теорія складних адаптивних систем, яка доповнює теорію культурно-складних систем²³, розкриваючи організовану і неорганізовану складність за межами людського, з їх гомогенними і гетерогенними механізмами адаптації. Відкриття Н. Лумана щодо складних адаптивних систем отримали назву самореферентних систем²⁴ [23, с. 227], які значно просунули як комунікативні (вкрай важливі для музичних мистецтва і науки), так і системні підходи в гуманітаристиці та у цілому. У «Введенні до системної теорії» Н. Луман досліджує також поняття часу (що невід'ємне для досліджень музичного мистецтва), розрізняючи світовий час від системного і розглядаючи його як «вимір смислу» [489, с. 228]²⁵.

Взагалі смислові інтенції (вищі, передусім, коли смисл – «вища інстанція людського діалогу зі світом означає граничного ідеального Над-адресата, межу руху історичної свідомості в її общинно-культурній та особистісній формах, «точку нерухомості» – вищий спокій самодостатньої насолоди, вищого позитивного стану духу» [695, с. 92]) мотивуються культурно, естетично (а естетичне ставлення, у свою чергу, є похідним від ноетичних потреб). Так виникають граничні – «заповітні» – смисли, які поряд з позиціями історичного досвіду культури і культурологічного знання про нього, з боку семантичного досвіду музики, вимагають у їх пізнанні і виявлення системних властивостей (людської свідомості та об'єктів дослідження, зокрема, музики, культури, музично-інструментального мисте-

²³ У Лумана це – суспільства.

²⁴ Н. Луман переосмислив ідеї теоретика свідомості Е. Гуссерля, який застосував свої поняття ноематичне і ноетичне (ноема як думка і ноєзис як реальний зміст переживання свідомості) до теорії свідомості, а не комунікації, так само як і поняття Ego і Alter. Згодом – у вигляді концепцій самореферентності (аналог ноєми) та інореферентності (аналог ноєзису).

²⁵ Луман виявляє три еволюційних механізми історичного процесу, в рамках спеціального концепту соціальної еволюції – варіювання (соціальні мутації в структурі комунікацій), селекція (відбір найбільш вдалих комунікацій), стабілізація (закріплення вдалих комунікацій в рамках квазі-популяцій, тобто відокремлених функціональних систем) [496, с. 27–50].

цтва). Тому впровадження системного підходу в галузі культури та мистецтва є необхідним, хоча виявляє й певні складності, пов'язані зі специфікою застосування власне системного методу. По-перше, культура в цілому та окремі її компоненти (мова, мистецтво – тому числі мистецтво, етика, релігія, фольклор, міфологія, традиції та обряди, освіта тощо) представляють собою системи високої складності²⁶, що висуває в якості найважливішого завдання вироблення «загальномоделного, системно-цілісного визначення феномену культури, всі інші трактування якого були б окремими випадками цього визначення» [431, с. 427]. По-друге, неминучим у теорії систем в цілому та на загальносистемному рівні аналізу культури є оперування філософськими категоріями (які самі часто мають множинне тлумачення). По-третє, при виявленні в об'єктах культури ознак стану і динаміки суб'єктивних форм, дослідник має справу, перш за все і переважно, з її об'єктивними формами (тут важливими є вивчення ментальності та розробка теорії субкультурної диференціації) [431, с. 427]. Важливим методом подолання вказаних складнощів можна вважати формалізацію культурологічного (мистецького) матеріалу (подібно до математичного, як відволікання від мінливості розглянутого об'єкта), що «виринає той чи інший об'єкт культури з потоку мінливості і дозволяє побачити щось спільне, що ріднить даний об'єкт з іншими» [430, с. 428], а виділення загального і постійного сприяє залученню стабільних і незмінних понять, з'ясовуючи вже взаємини, що існують між цими поняттями. Такий понятійний зв'язок дозволяє зробити висновки про зв'язки об'єктів культури. Звідси випливає, що системний метод полягає у «виявленні необхідного і достатнього набору загальносистемних характеристик, що визначають специфіку даної культури (культурно-історичного періоду) або окремих її елементів і компонентів (які, в свою чергу, представляють собою системний об'єкт) і інваріантної реконструкції ходу і результатів культурних процесів, що дозволяє простежити виявлені загальносистемні характеристики в культурно-історичній конкретиці стосовно будь-яких сфер культури даного періоду,

²⁶ Тому вони і вивчаються різними гуманітарними науками, всередині яких, в свою чергу, виникають різні школи, теорії та концепції (зі своїми науковими пріоритетами).

епохи, етносу і т. д. [430, с. 428]. Але при подібній формалізації матеріалу завжди необхідно враховувати специфіку «своєї» гуманітарної галузі, а «критерієм відмінностей між видами мистецтва повинні служити *принципи їх системної упорядкованості*» [695, с. 350] Так, за словами М. Бахтіна, «межею точності в природничих науках є ідентифікація ($a = a$). У гуманітарних науках точність – подолання чужості чужого без перетворення його в чисто своє (підміни всякого роду, модернізація, невпізнання чужого і т. п.)» [63, с. 371].

З точки зору музично-інструментальної гри таке «подолання» виникає не тільки на ідеаційно-образному рівні (перетворення композиторського тексту на виконавський), а й на речово-просторовому, матеріальному («подовження» власного тіла в інструменті з усвідомленням його «чужості» заради вивчення та втілення звукообразної ідеї). У творчому акті інструментального виконання сюди додаються різноманітні складні діалогічні системи за участю виконавця, композитора, інструмента, слухача. Тобто, «закрите» існування системи не заперечує її одночасної «відкритості», що *підкреслює всезагальну цілісність*.

У своїй творчості вчені різних галузей наук прагнули до вибудовування універсальної картини світу, в якій важлива роль відводилася і музиці. Тому надзвичайно актуальною пролунала думка О. Лосева, висловлена ним у праці «Музика як предмет логіки» ще у 1926 році: «Музика ... живе досвідом універсальної, абсолютної особистості» [472, с. 90]. Характерно, що стиль власне музичних описів (музикантами) цього періоду також незвичайний: саме в перші десятиліття ХХ століття до слова про музику проникають характеристики, засновані на багатозначності, смисловій асоціативності. А примітною рисою літературного стилю цього часу стає очевидний вплив актуальних музичних ідей, а також ідей, опрацьованих в музичній теорії. Це характерно не тільки для творчості музикознавців: досягнення музичної теорії, як зазначається в науковій літературі (про це пише, наприклад, Л. Гервер [199]), знайшли застосування і в творчості лінгвістів, літераторів, поетів-символістів і постсимволістів (додамо сюди і філософів). Так, «концептуальність ідей, словотворчість, *близькість до музичних принципів формоутворення*

(курсив мій – А. Ч.) стали загальними властивостями літературного письма початку ХХ століття» [585, с. 17].

М. Каган вказує, що системне мислення набуло парадигмального масштабу (у другій половині ХХ століття), коли не тільки в точних і соціальних науках, але й у всіх сферах культури стикнулися з «цілісними, складними і надскладними системами, які виявляються доступними для пізнання, перетворення, управління, проектування саме в своїй цілісності, не допускаючи звичного аналітичного розчленування і оперування кожною частиною окремо»²⁷, бо система завжди є щось більше, ніж сума складових її частин» [342, с. 22] (з точки зору теорії систем культура завжди поставала як система вищого рівня складності). Каган фактично поєднав три сфери науки, які займалися вивченням сутності культури (історія культури), філософським осмисленням сутності людини (антропологія) і сутності мистецтва (естетика) – усі три сфери у 70-ті роки ХХ століття множинно визначали власний предмет. Усе це тільки підкреслювало, що *людина, мистецтво і культура (та їх підсистеми й навіть елементи) є системами унікальної складності*, і простим підсумовуванням різних підходів і висновків окремих дисциплін, які вивчають культуру, не можна досягти формування єдиної науки. Це завдання можна здійснити тільки за допомогою методології системного дослідження, «бо для вирішення такого класу задач – тобто опису надскладних, саморозвиваних та саморегульованих систем – адекватним є тільки системний підхід до них» [342, с. 22]. А вже у Словнику «Культурологія. ХХ століття» 1996 року видання культура розглядається як «система, що складається і функціонує у взаємодії (курсив мій – А.Ч.): об'єктивної (будь-які культурні об'єкти) і суб'єктивної («зліпок» культури в свідомості); раціональної й емоційно-чуттєвої

²⁷ Втім, це теж необхідно – для глибшого вивчення внутрішньосистемних взаємозв'язків, але з «утриманням» властивостей зовнішніх: саме так структурується й музичне мислення, коли чим прискіпливіші деталі, тим яскравіше виглядає й музичне ціле, але останнє завжди важливіше як необхідний прояв складних відносин елементів з метою руху до «граничної мети» – «визначення засобів і методів глибинного перетворення і свідомої регуляції людини і середовища її проживання [103] (як і засобів подальшого розвитку світу з метою досягнення його максимально можливої життєстійкості, еквівалентній вищій організованості). А подібне завдання є неможливим без використання системного підходу.

її складових; культурно-новаційних механізмів і властивих культурі способів забезпечення себетотожності; процесів виробництва, розповсюдження (трансляції) і «присвоєння» культурних цінностей та ін.» [431, с. 426]. Адже своєрідність такого явища як культура і полягає в тому, що в кожному «фрагменті» її змісту в згорнутому вигляді дано усе ціле, «що обумовлює «наскрізну цілісність» (С. Аверинцев) і, одночасно, замкнутість окремих традицій культури, узгодженість і перехідність символічних структур. У зв'язку з цим виправданий і підхід до культури як «неуспадкованої пам'яті колективу» (Ю. Лотман). Перефразовуючи Бахтіна (який сказане відносив до мистецтва) ми можемо сказати, що в культурі ми все впізнаємо і все пригадуємо...» [695, с. 30–31].

* * *

До музикознавства поняття «система» проникає у зв'язку з необхідністю описати розвиток музики як відносно самостійний процес, в якому музичне мистецтво представляється певною цілісністю, що складається з взаємозв'язаних і взаємозалежних частин (формиструктури на всіх її рівнях; засобів музичної виразовості; музичної мови і мовлення; філософії музики та музичної психології, окремих жанрових, стильових та інших галузей). Вже перші десятиліття ХХ століття (період, який надихав В. Вернадського з його ноосферною концепцією і давав підстави порівнювати його із зародженням грецької філософії і науки в VI–V ст. до н. е.) відзначений універсалізмом діяльності видатних представників науки і мистецтва, різнобічною освітою багатьох вчених-музикознавців (Л. Сабанєєв, М. Іванов-Борецький, М. Гарбузов та баг. ін.), що сприяло *зближенню музикознавства з іншими науками*. Сьогодні професійне усвідомлення (і використання у творчості) філософських і, навіть, точних наук для музиканта – майже норма (К. Штокхаузен, Дж. Кейдж, Л. Хіллер, Я. Ксенакіс, М. Аркадьєв та баг. ін.). Передумови розвитку системного підходу в музикознавстві пов'язані, перш за все, з явищем *семантики* (активно розвиваної в логіці та семіотиці, філології та літературознавстві) – як «предметного змісту самої культури або будь-якої її предметної області, а також, як спеціальної дисципліни, пов'язаної з вивченням даного змісту» [610, с. 27]. Однією з

важливих музикознавчих робіт з вираженням системним підходом слід вважати інтонаційну теорію Б. Асаф'єва, де музичне мистецтво у цілому представлене з позицій системоутворюючого поняття і явища музичної інтонації, з її множинними універсально-специфічними визначеннями і виявленням її глобальних смислотворчих інтенцій, принципів смислопокладання.

Втім, запроторені певним чином ще у античні та середньовічні часи передумови підготували ґрунт для виникнення теорії музикознавства у осмисленні типології музичних явищ та сфер різних рівнів (тобто, передумов системного підходу у музикознавстві). У запропонованій в 1885 році Г. Адлером систематиці музикознавства, хоча й відсутня історія теорії музики як така, вже виділяються історичне і систематичне музикознавство, підіймається питання про значущість соціальних аспектів дослідження музики (як і у працях Т. Адорно). Адлер вважав основою методології історії музики не творчість окремих персоналій, а вивчення стилів у діалектиці їх виникнення, розвитку і змін, тобто, ключовим «елементом системи» (не безпідставно) був обраний стиль (концепція зміни і розвитку музичних стилів Адлера стала основою європейського історичного музикознавства). Поява в 1898 році «Історії музичної теорії» Г. Рімана свідчила про утворення нової фази розвитку історіографії теоретичного музикознавства, яка набуває, за термінологією М. Друскіна [269], історико-процесуального характеру, тобто. спрямована на розкриття динаміки зміни історичних періодів та епох (у поєднанні з джерелознавчим напрямком). Двотомна робота Л. Мазеля і І. Рижкіна «Нариси з історії теоретичного музикознавства» (1934–1939 рр.) стала першим посібником нового курсу – історії музично-теоретичних систем, що засвідчило вступ історіографії теоретичного музикознавства у нову фазу розвитку – «по-перше, як особливу галузь музикознавства, по-друге, вимагає рівномірного розвитку всіх напрямків історичних досліджень, і, по-третє, висуває завдання розробки методологічних проблем даної галузі науково-історичного знання... В сфері історичних наук це проявляється в постановці завдання створення теорії історії, що в рівній мірі відноситься як до історії музики в цілому, так і до історії теоретичного музикознавства» [412].

У другій половині ХХ століття в більшості випадків музикознавчого осягання музичного мистецтва критеріями систематизації, стимулами та об'єктами системного підходу поставали явища жанру, стилю, музичної форми (передусім, у вузькому її значенні), гармонії тощо. Прикладом наукових підходів такого типу можуть служити роботи В. Бобровського (основним предметом вивчення стає форма), Є. Назайкинського (композиція, жанр, стиль), М. Лобанової (жанр, стиль), В. Медушевського (функціональний підхід, жанр, стиль, музична форма), А. Сохора (жанровий підхід), М. Бонфельда (жанр, стиль, мислення), С. Тишка (теорія національного стилю), Т. Чередниченко (стиль як відображення історичного портрета епохи), А. Арановського (текст, мислення), Т. Бершадської, Ю. Холопова (гармонія) та інші.

На початку 60-х років ХХ століття Ю. Холопов запровадив спеціальний курс «Музично-теоретичні системи», сформувавши майже за сорок років його струнку концепцію та накопичивши величезний фактологічний матеріал щодо висвітлення «основних положень історично найбільш важливих теоретичних систем». Дана концепція розуміється як «система понять, яка хоч і створюється зусиллями її творця, але в глибинному сенсі зумовлена історичною необхідністю, яка обумовлена живою музичною практикою... як однією з форм суспільної свідомості» [843, с. 14] і володіє усіма ознаками системного цілого, що складається не простою сумою своїх чинників, а обумовлюється їх відносинами, взаємовпливом. Така «теорія історії» (і «історія теорії») характеризується завершеністю (певною закритістю) і принциповою відкритістю, розглядом явищ музичної теорії в зв'язку з загальнонауковими, філософськими і естетичними уявленнями відповідної епохи за принципом закономірної змінності на основі музичної практики, систематизованим викладом, їх критичним аналізом крізь призму узагальнюючих наукових проблем. Відповідно теорія музики проголошується «системою знань про сутність явищ і законів музики», її метод характеризується «пошуком і формулюванням керівного принципу музичного явища, ... спрямованістю дослідження до відшукування генетичного коду музики, представлення його в логічній формі, подібній математичній

науці», а етос – розкриттям знайденого «генетичного коду явища, яке невимушено розгортає його потенції в часі і породжує в результаті саме це явище в його чуттєво-звуковій, художній конкретності» [843, с. 21]. Так виникає опозиція теорія/історія музики, методи і форми яких виразно відтіняють одна одну, тобто – їх діалектична системна цілісність.

У подібному напрямку розгортається й матеріал брошури одеського музикознавця Г. Вірановського «Музично-теоретичні системи» [152], яка являє собою досвід визначення перспективних аспектів розгляду музичних явищ (зокрема, у компаративному аспекті), повнота розкриття яких зводить конкретні теоретичні концепції до рангу музично-теоретичних систем. Музикознавець утворює ретроспективу своєрідного вчення про інтонацію і про її розвиток, починаючи від природних, домусичних форм і закінчуючи музичною інтонацією в умовах високорозвиненої професійної музики, з постановкою проблеми звуковисотної організації та її структурного оформлення. Втім, в роботі виникає небажаний паралелізм музично-теоретична система / теоретична концепція, який створює методологічні труднощі (особливо в самому курсі історії музично-теоретичних систем).

Паралельно опрацьовується системно-музикознавчий підхід І. Котляревського [412], який визначається розробкою категоріально-поняттєвих аспектів музично-теоретичних систем, їх структури та змісту, вивченням системних властивостей теоретичної думки про музику в її історичному розвитку (що стає гарантією системної позиції автора), визначення типів відбору звукового матеріалу і принципів його організації тощо. За І. Котляревським, музично-теоретичною системою виступає *«історично конкретний продукт суспільної свідомості, що є цілісною сукупністю уявлень про сформовані в музичній практиці закономірності відбору і організації звукового матеріалу, а також фактори, що зумовили ці закономірності»* [412, с. 11], що свідчить про використання загальних установок системного аналізу як інструменту, способу проведення аналітичного пізнання з метою розкриття індивідуальних особливостей кожної з систем (для нашої роботи ця позиція важлива

у пошуках системних властивостей музично-інструментального мистецтва).

І. Котляревський акцентує критерії оцінки музики як закономірного системоутворюючого явища для кожного історичного різновиду музично-теоретичної системи, що проектується й на «горизонтальні» системи музики, наприклад, її інструментальну сферу творчості. Вчений є одним з тих музикознавців, хто в якості предмета наукового вивчення пропонує використовувати сформовані стійкі відносини, підходи, пізнавальні позиції, установки культурної свідомості. Такий широкий культурологічний підхід у поєднанні з конкретикою напрацювань «своєї» музикознавчої науки і практики виявляється близьким і нашій роботі, адже «як і інші гуманітарні дисципліни (філософсько-естетичні та мистецтвознавчі, перш за все), музикознавство шукає свої культурологічні аспекти, тим самим, сприяючи формуванню узагальнюючого культурологічного знання; ... сам факт появи нової гуманітарної галузі, яка претендує на особливі актуальність і відповідальність у зв'язку зі зверненням до головних питань про цільових перевірок та *смислопокладання* (*курсив мій* – А. Ч.) в людській діяльності, досить красномовний» [695]. В вітчизняному і світовому музикознавстві за останні десятиліття сформувалися і активно розвиваються дослідницькі напрями, пов'язані з семантичною розробкою інтонаційної теорії, музичного часопростору, категорій музичного мислення, мови, тексту, інтерпретації, звукового образу, з теоретичним поглибленням уявлень про музичну форму і фактуру як мовних та мовленнєвих феноменів, різних виконавських системних феноменів, з розвитком генетико-психологічного підходу до явищ сучасної музичної культури, системних підходів до індивідуальних стилів, складових системи музичної виразовості, окремих інструментальних культур. Адже «... якщо наука може і повинна розвиватися в щонайможливій чистоті своїх методів, то з цього ще не випливає, щоб ті, хто займаються нею, не могли мати одночасно різнобічного сприйняття. Цінність всього світогляду не в сірій, мішаній одноманітності, а в живій єдності різноманітних елементів» [821, с. 353–354]. Різноманітність музикознавчих підходів, що все більш виявляється в останні роки,

свідчить, перш за все, про складну природу музики, про багатоаспектність її сприйняття і оцінки.

Важливим кроком на цьому шляху постають дослідження О. Самойленко [695]. Предметом докторської дисертації авторки виступає музика як «автономна галузь культурної семантики, що продукує нові символічні аспекти людського досвіду – отже, як контекст «розуміючого» культурно-історичного діалогу» [695, с. 18], тобто, музика розглядається не лінійно – в контексті культури, як один із «залежних доданків» в системі останньої, а отже – як окрема складна відкрита саморозвивана система, з власними засобами, шляхами і цілями смислопокладання, можливостями «самозростаючого логосу» [695]. Актуальні поняття музичного смислу, тексту, мови, свідомості, системної творчої самоорганізації опрацьовуються в роботі на основі «ноетичного» (зі спиранням на терміни О. Леонтьєва – В. Франкла), узагальнюючого вчення про Нус (Аристотеля – О. Лосева), про ноосферу В. Вернадського, про ноогенез Тейяра де Шардена, у зв'язку з явищами семантики і символіки в музиці. Музичний смисл з таких позицій, на думку О. Самойленко, може розумітися як «ідеаційна структура, що має свій власний інформаційний емоційно-експресивний зміст» і володіє властивостями поліцентричності (в досвіді людської діяльності) і незавершеності, відкритості, нескінченності; смисли «сприймаються і освоюються в переживанні, але це переживання особливої природи, що включає механізми розуміння, що активізує сили інтуїції» з доречністю таких характеристик, як пробудження, просвітлення, осяяння, екстатичність і умиротворення, які свідчать про його катартичні можливості. [695, с. 92]. Важливою для нашого дослідження в роботі О. Самойленко виступає семантична типологія музики (представлена у двох її значеннях: як єдність різних типів аналізу музичної семантики – багаторівневість останньої; як типологізуючі семантичні властивості музичного тексту – його системно-смилова будова), її узагальнююча системна семантична модель, у якій визначаються (на основі бахтінських концепцій) пластично-універсальні категорії – «універсалії культури, які отримують суперечливі значення, тлумачення в силу антиномичності самого феномена культури):

Пам'ять, Гра, Любов» [695, с. 403], котрі можуть бути органічно спроектованими на *семантичну типологію музичного інструменталізму* (див. Розділ 4 даної книги). Перша з них адресується «часовим детермінантам людського життя і жанровому досвіду літературної творчості; друга – діяльнісному опосередкуванню часу в життєвому, художньому і психологічному «емоційно-вольовому» ціннісному просторі людини (у зв'язку з чим не зайве згадати про те, що Е. Берн бачив головне призначення гри в «структуруванні часу»); третя – особистісній «участності в бутті», «не-алібі-в-бутті», здатності естетично затверджуватися в бутті за допомогою «Іншого», здатності до розуміючого діалогу і до відповідного розуміння» [695, с. 403].

У сучасному музикознавстві розробляються системно-холістичні критерії типології музичних явищ та сфер різних рівнів, які також опрацьовують музикознавчу (та музично-культурологічну) системологію (як правило, вони так чи інакше дотримуються історичного ракурсу). У 1990-ті роки – на рубежі ХХ–ХХІ століть виходять книги В. Холопової «Музика як вид мистецтва» [848] та «Феномен музики» [846], перша з яких на той час була єдиним посібником, присвяченим циклу предметів щодо музичного змісту (музичний твір як феномен, зміст музичного твору, музичні емоції, форма/зміст, музичний простір/час, семіотичний механізм, жанровий і стильовий зміст, зміст музичної форми тощо). В іншій книзі представлено розширення даної концепції з позицій найбільш загальних категорій науки: поняття музики викладено в його історичному, естетичному, філософському, релігійному, математичному ракурсах; в аспекті музичного смислу досліджуються музичний образ, музичні емоції, музична інтонація, музика як мова, спеціальний і неспеціальний музичний зміст, три сторони музичного змісту; музично-психологічний аспект виражень в проблемах свідомого і несвідомого в сприйнятті музики, психології музичної форми, слухацького сприйняття. Робота ґрунтується на поєднанні суто музичних понять з категоріями суміжних гуманітарних наук (філософія, етика, естетика, етнографія, культурологія, літературознавство, лінгвістика, семіотика, психологія, нейропсихологія, системний підхід, онтологія, аксіологія та ін.).

В фундаментальній праці М. Бонфельда «Музика: Мова. Мовлення. Мислення. Досвід системного дослідження музичного мистецтва» (1991) з точки зору системного підходу виявляються та диференціюються властивості музичного мистецтва як елементу системи «людської розумової діяльності»²⁸ (що включає низку важливих підсистем: психологічну активність, мовну діяльність, формування знакових систем, художньо-творчу діяльність і т. п.)» [93]) та співвідношення музичного мистецтва з різними підсистемами, тобто музика розглядається, з одного боку як, об'єкт, що володіє внутрішньою системністю; з іншого – як елемент значно більш об'ємної системи. Ця робота стала також важливим кроком у розвитку музичної семіотики та теорії музичного мислення. Системний підхід до останнього здійснений і у роботах А. Арановського [32–35] з охопленням системно-широкого кола питань: участь свідомого/несвідомого, система музичної мови, особливості музичної семантики, альтернатива поняттєво-логічній концепції мислення та багато іншого. Для нас дуже важливим є постулат Арановського про невід'ємність «процесу емансипації інструментальної музики від прояви феномену музичної теми» [32, с. 10], що справило вплив на музичне мислення у цілому, на розвиток музичного мистецтва.

Суттєвий внесок у розвиток музикознавчої системології здійснили докторські дисертаційні дослідження останніх десятиріч, в яких системний підхід дозволяв осмислювати різні частини гіперсистеми музичного мистецтва і творчості. Для нашої роботи однією з засадничих у цьому відношенні виступила книга (дисертація) І. Мациєвського «Народна інструментальна музика як феномен культури» [532], в якій вказаний у назві феномен досліджується як цілісна культурно-історична система, що володіє загальними закономірностями... при всьому її національному різноманітті», необхідність чого «підказана як сучасною художньою практикою, так і ходом розвитку науки» [532, с. 7]. Розкриваються структура, функції, класифікаційні параметри, «облік» і місце інструментальної музики, народних інструментів та виконавців (зокрема, первинного

²⁸ Що буквально «вписується» у ноосферну концепцію.

професіоналізму інструменталістів і визначальної ролі індивідуума – носія традиції) у традиційній культурі та у людській культурі у цілому (як невід’ємного елемента останньої); підсумовуються і теоретично осмислюються дані численних конкретних студій з виявленням найбільш загальних закономірностей. Традиційні інструментальні твори часто пов’язані з системами, закономірності яких слабо відображені теорією, а то і зовсім ще не розглядалися, наприклад, специфічний характер взаємозв’язку артикуляції і формотворення. З позицій системно-етнофонічного методу²⁹ інструментарій та виконувана на ньому музика є тісно пов’язаними і взаємообумовленими явищами матеріальної і духовної культури, які обумовлені її загальними законами і відображають її: «інструментарій визначає звукове поле інструментальної музики, але й сам відображає певний етап її розвитку. Взаємозв’язок між музичними інструментами та інструментальною музикою реалізується як *на рівні традиційної музичної системи в цілому, так і в кожному конкретному її прояві*» [532, с. 35].

Слід відзначити також цілу низку докторських досліджень українських музикознавців, здійснених у ХХІ столітті, в яких вибудовується системне ціле певних галузей (чинників) музичної творчості – їх структура, функціональні ознаки, взаємодія внутрішніх і зовнішніх відносин (навіть, якщо це не постулюється буквально). Так, у дисертації М. Давидова 1991 року «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста» [240] здійснена побудова системи виконавської майстерності музиканта-інструменталіста (на прикладі баянної творчості з опрацюванням методологічних та концептуальних засад художньої виконавської техніки, системи виконавських виражальних засобів, логіки синхронізації мікро- і макроструктури музичного твору і музично-ігрових рухів,

²⁹ Ще 1983 року І. Мацієвський на базі органологічних і органофонічних досліджень етноінструментології опрацював і сформулював т. з. системно-етнофонічний метод дослідження [533, с. 58–63], обумовлений комплексним підходом до явищ народної культури, системним методом вивчення мистецтва і тісно пов’язаний з концепцією К. Квітки, згідно чому музичний інструмент мислиться як елемент цілісної системи народного побуту і культури, як носій звукового мислення народу; погляд на це мислення «з естетичних позицій європейської «наукової» музики збіднює уявлення про справжню природу народного мистецтва» [532, с. 34].

процесуальності динаміки та емоційного тону виконавця тощо – проведені аналіз та виявлення співвідношення численних складних елементів системи (на основі методологічної основи цієї роботи були захищені численні виконавські кандидатські дисертації, в яких опрацьовувалися принципи роботи систем виконавської майстерності та інтерпретації, функціонування художньої техніки на різних інструментах).

В дисертації Л. Шаповалової «Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості» (2005) створена цілісна система уявлень про феномен рефлексії як «сучасної іпостасі образу людини в контексті музичного мистецтва Новітнього часу», в якій феномен рефлексивної свідомості в композиторській творчості розглядається як особливий рід інтонаційного мислення (звукотворчості), а його результат – рефлексивний образ – як аналог людини, що пізнає (*homo cognitio*)» [909, с. 7]. Зміст даної теорії в музиці постулює перегляд культурно-історичних цінностей «під егідою ідеї планетарного порятунку і всеєдності з урахуванням самоідентифікації кожної з історично сформованих форм культури» [909, с. 15], що уводить опрацьовану в дисертації систему в якості невід’ємного чинника до метасистеми ноосфери, стверджуючи її функціональну стрункість-складність та спільну мету (системи і метасистеми) – духовного сходження, «з’єднання людини і Абсолютної Особистості» [909, с. 15]. Істотним дискурсом рефлексивного методу в антропології музики початку ХХІ століття постає системна інтерпретологія музики, яка «об’єднує когорту музикантів-виконавців» та розгляд «інтерпретації музики як аналога людини, як його смислової моделі» [909], що також стає системною «одиницею» більш складної цілісності. Цей вектор системних музикознавчих досліджень продовжено у докторській дисертації Ю. Ніколаєвської «Інтерпретативна теорія музичної комунікації (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.)» (2021), в якій обґрунтовано інтерпретативну теорію музичної комунікації, пов’язаної з домінуванням в її системі суб’єкту творчості, позначеного як *Homo Interpretatus* (людина, що інтерпретує). Пропонована теорія є системою, що вивчає форми і засоби інтерпретування, вона зумовлена практикою сьогодення та узагальнює її [592, с. 2].

В дисертації В. Жаркової «Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст» (2010) у монотемному (персоналістському), на перший погляд, спрямуванні розкривається аналіз творчості композитора у широкому системно-дискурсивному плані, який демонструє складні внутрішні та зовнішні зв'язки й особливості функціонування «локальної системи», де «контекстні зв'язки (представлені) як детермінант розуміння музичних текстів М. Равеля», їх смислопокладання [286, с. 4]. Таким чином, творчість М. Равеля постає як «цілісний феномен, який виявляється у процесі його сприйняття через широкий спектр актуалізованих музичними текстами контекстних зв'язків» [286, с. 5], тобто – як система.

Сама назва докторської дисертації С. Осадчої – «Православна співоча традиція як системологічний феномен в контексті сучасної музичної культури» говорить про стрижньовий характер досліджуваного нами актуального наукового підходу. «Богослужбово-співоча культура» досліджується авторкою в найширшому контексті (православної, музичної, філософської культур), зокрема й ноосферного гуманізму, тобто системно-метасистемний контент охоплений у максимальному обсязі, з одночасним внутрішньосистемним аналізом локальних властивостей музичної творчості та богослужбової традиції.

Дисертація А. Сташевського «Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть XX – перше десятиріччя XXI ст.)» (2013) представляє аналіз системи інструментально-виражальних засобів, одночасно «вбудованої» до систем музичного мистецтва, виконавства і композиторської творчості, (локального) баянного мистецтва, музики вказаної доби, жанрово-стильову та інструментальну техніко-технологічну системи [764].

І. Єргієв у дисертації «Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття» (2016) представляє артистизм музиканта-інструменталіста як системну сукупність феноменологічних параметрів – ноетичної категорії, способу сучасної культурної комунікації художньої свідомості, конфігуративного носія музичного змісту, виконавського музичного мислення та діяльності та ін. Підхід до дослідження сучасної особистості артиста

як до «мікроуніверсуму Космосу («мікрокосму»), цілісного феномену гармонії Людини і Всесвіту, Духу (психіки) і матерії (тіла виконавця, інструмента, звуку), у зв'язку з цим – і артистизму – як мистецтва наслідування, вираження та перетворення життя (інтонаційно-мовного, моторного, сонорно-образного), техніки *перетворення-перевтілення* самого виконавця, який відтворює мовби «наново» і передає в живому процесі виконання музики інтонаційно-художню інформацію про оточуючу дійсність крізь призму індивідуального «образу світу»» [284, с. 10] – демонструє входження концепції автора до актуальних ноосферних вчень.

О. Оганезова-Григоренко в якості ключового поняття роботи «Автопоезис артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу» (2018) обирає цілком «системологічну» категорію. В ході аналізу системи професійно-особистісної самоорганізації артиста мюзиклу подальшого теоретичного розвитку дістали різні системологічні концепції («психологічного жесту» М. О. Чехова; «внутрішньої дії» системи К. С. Станіславського; ноетичної феноменології свідомості М. М. Бахтіна; самодіалогу свідомості як ноетичного феномену О. І. Самойленко; ідеї синергетичної акмеології С. Д. Пожарського; дисипації процесів у самоорганізованій системі В. П. Бранського; принципи міждисциплінарної теорії самоорганізації та коеволюції складних систем С. П. Курдюмова та О. М. Князевої; концепція «філогенетичної моделі» музичного таланту Д. К. Кірнарської), що дозволило авторці дійти й структури внутрішньосистемних зв'язків, й виявити ступінь та можливості дії відкритої системи вказаного локального феномену.

Л. Повзун у роботі «Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості» (2018) розкриває особливості функціонування та взаємовпливових чинників системи камерно-ансамблевого інструментального мистецтва. Провідним напрямом дослідження виступає феномен (система) камерності у контексті історичного розвитку більш масштабної системи – музичного мистецтва та системи камерних інструментально-ансамблевих жанрів. Досліджуються складні художньо-комунікативні конструкти камерності та системи

камерно-ансамблевого інструментального мистецтва з виявленням їх функціональних зв'язків.

Т. Іванніков в дисертації «Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості» досліджує особливості системи гітарної творчості у її внутрішньосистемних інтенціях та співвідношеннях з іншими музичними (і не тільки) системами різних рівнів з боку феноменологічних ознак системи. В результаті автором виявлені спільно-універсальні та специфічні неоднорідні процеси і явища даної системи, емпіричною основою якої слугує величезний масив феноменів творчості, створених генераціями композиторів і виконавців», а «ключовою локалізацією став пошук суті даних феноменів, їх смислових аспектів і змістовних шарів.

В дисертації Є. Бондар «Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості» (2020) досліджуються системні творчі аспекти та процесуальні чинники здійснення художньо-стильового синтезу в контексті сучасної хорознавчої методології, що дозволило авторці утворити актуальну систему сучасної хорової творчості у цілому, вектори-елементи якої аналізуються на жанрово-стильовому, інтонаційно-художньому, інтерпретаційному, текстологічному, виконавсько-диригентському, психологічному та соціокультурному рівнях.

Таким чином (список робіт можна продовжувати), у вітчизняному і світовому музикознавстві останніми десятиріччями чітко виокристалізовується тенденція до актуалізації та бурхливого розвитку музичної системології. Причому усі вказані праці при вибудуванні теоретичної моделі певної системи спираються як на понятійний апарат і методологію загальної теорії систем, так і на усю сукупність музикознавчих положень, а також на дані музичної практики (виконавської і композиторської) в їх взаємозв'язку. Такий синтез і дозволив кожному з перерахованих авторів дійти значного нового теоретичного (в деяких випадках і парадигмального) рівню.

Важливою рисою функціонування систем, зокрема й музичних, слід вважати (поруч з зовнішніми) внутрішньосистемні процеси, які є ознаками *саморегуляції (самоорганізації) системи*. Саме ця риса є визначальною для життєздатності системи, а також для її ступеню впливовості на інші системи – у будь якій галузі функціонування. Су-

часна наукова думка в рамках постнекласичної картини світу намагається зрозуміти закономірності *антиентропійної самоорганізації* Всесвіту³⁰. Розрахунок систем в умовах, віддалених від стану рівноваги, відбувся завдяки роботам І. Пригожина, виконаним ще у 1947 році. Фізикохімік за спеціальністю, він довів, що нерівноважні термодинамічні системи за певних умов, поглинаючи речовину і енергію з навколишнього простору, здатні здійснювати *якісний стрибок до ускладнення* (*курсив мій* – А.Ч.), коли утворюються дисипативні структури – такі, що виникають в умовах розпаду системи³¹). Причому такий стрибок не може бути передбачений, виходячи з класичних законів статистики [651]. У тому ж році оригінальний принцип самоорганізації систем сформулював кібернетик і психіатр У. Росс Ешбі, який визначав самоорганізацію як здатність систем спонтанно змінювати свою структуру в залежності від досвіду і навколишнього середовища, тобто за допомогою механізму самонавчання³².

³⁰ Відомо, що еволюція людини безпосередньо пов'язана з оволодінням енергією – чим більше останньої в розпорядженні людини, тим успішніше вона задовольняє свої потреби щодо забезпечення безпеки і проживання (від початку і до V–VII ст. люди на користувалися силою м'язів, які живили хімічна енергія рослинної і тваринної їжі, потім – вогонь багаття; з VIII до XVIII ст. освоюється енергія води, що рухається і вітру; від XVIII століття і до 1943 року – основою техніки стають енергія вогню, тепла енергія мінерального органічного палива (кам'яного вугілля, нафти, природного газу); а від 1943 року почалося використання атомної енергії [634, с. 202]). Але якщо кількість енергії у всесвіті залишається незмінною, а ентропія наростає, то виникає загроза «теплової смерті», коли вся енергія в світі розсіється і опиниться в стані абсолютного хаосу. Всупереч цьому, як відомо, всесвіт існує вельми тривалий час і «теплової смерті» не відбулося.

³¹ Пригожин показав, що на тлі розбалансування і зростання ентропії у відкритих системах можуть виникати нові впорядковані структури, що отримали назву дисипативних, які не залежать від початкового стану системи, її передісторії – організація і властивості їх не можуть бути передбачені. Дисипативні структури досягають рівноважного стану, що відповідає новим умовам. Поява дисипативних структур змінює вектор розвитку (при цьому вихідні системи можуть зберігатися внаслідок гетерогенності середовища в просторі). Ці точки біфуркації відповідають раніше постульованому еволюціоністами принципу дихотомії, який лежить в основі всіх еволюційних побудов в біології [417].

³² Його моделлю є становлення нервової системи в онтогенезі. Системи, самоорганізація яких заснована на властивих їм внутрішніх механізмах управління, отримали назву класичних [280]. У 60-ті роки XX століття в кібернетиці виникає інше розуміння самоорганізації, засноване на циклічних процесах (відповідно до запропонованого Г. фон Фестером (1964) принципу «порядок з шуму», який отримав назву «некласичної концепції самоорганізації»), що є «відповідною реакцією живих організмів на випадкові події». Це не пов'язане з наявністю внутрішнього керуючого органу, а здійснюється за рахунок безпосередньої локальної взаємодії компонентів системи, що відповідає «... здатності фізіологічних процесів організовуватися у певну синергічну діяльність» [148, с. 19]. При цьому напрямок (мета) розвитку не встановлюється «керуючими органами», а «обирається» самою системою. Такі системи називаються синергетичними.

Серед подібних (саморозвиваних) систем переважаюче місце обіймають людинорозмірні системи (В. Стьопін [767]), які включають людину в якості свого особливого компонента³³. Подібні ситуації т. з. «кооперативних ефектів»³⁴ узагальнює синергетика³⁵, вважаючи їх фундаментальними для складних систем, що самоорганізуються. Але тоді необхідно інакше розуміти і стратегії діяльності систем: «внаслідок кооперативних ефектів система може породжувати нові структури при мінімальному зовнішньому впливі, особливо якщо вона знаходиться в стані нестійкості» [766]. Власне, це і відбулося, наприклад, при переході музичного мистецтва від «первинної» музичної практики до новоевропейського музичного мислення XVII ст., до емансипації інструментальної музики та феномену музичної теми (М. Арановський). Формування таких іманентно-музичних передумов відбулося у стані «нестійкості системи», коли її внутрішні ресурси (інструменти, виконавська і композиторська практика, нотописання, теоретичні концепти) накопичили «критичну вибухову масу» і стали здатними до самопороджування нової системи творчих принципів. У свою чергу, даний «внутрішній вибух» вплинув на функціонування більш об'ємних систем – музичного мистецтва, культури, ноосфери.

³³ Постнекласичний етап розвитку науки (на відміну від класичного та некласичного) характеризується зміною стилю наукового мислення, відповідним формуванням нової картини світу, появою нових об'єктів пізнання – відкритих саморозвиваних складних систем. Особливістю систем-об'єктів, народжених науково-технічною революцією, зокрема розвитком кібернетики та квантової фізики, на думку В. С. Стьопіна, стало включення в них людини як діючого компонента, що знаходиться не в розриві чи протиставленні з неживими об'єктами, як це було в попередніх типах раціональності, а в єдності з ними. Так звані «людинорозмірні» системи й самі стали новим специфічним об'єктом досліджень, де використовуються предметні знання, у тому числі, й про людину [767, с. 7]. Це можна вважати поворотом в антропології, за яким стоїть рух до пізнання людини як цілісності.

³⁴ Ефект взаємодії великого числа підсистем у відкритих системах.

³⁵ З синергетичної точки зору народження нового порядку з хаосу не змушується якоюсь зовнішньою (по відношенню до даної реальності) силою, а має спонтанний характер. Ось чому синергетика є теорією самоорганізації (а не організації) [717, с. 14]. Простіша форма синтезу порядку і хаосу – дисипативна структура, яка може існувати лише за умови постійного обміну із середовищем – речовиною, енергією та інформацією. За допомогою цього обміну вона підтримує свою упорядкованість («низьку ентропію») за рахунок посилення безладу в зовнішньому середовищі (за рахунок «скидання надлишкової ентропії в зовнішнє середовище») [717, с. 15].

Самоорганізація виступає як чергування двох взаємовиключних процесів – ієрархізації (послідовного об'єднання елементарних дисипативних структур в дисипативні структури більш високого порядку) та деієрархізації (послідовного розпаду дисипативних структур на більш прості³⁶). Напрямки і шляхи обох процесів не є довільними, а задаються «природою тієї системи, яка зазнає зазначеної еволюції, і характером зовнішнього середовища... визначаються біфуркацією – розгалуженням старої якості на кінцеву безліч цілком певних потенційно нових якостей» [717, с. 18] (це так звана нелінійність першого роду, яка надає процесу самоорганізації з самого початку неоднозначний – «стохастичний» – характер, що дотепно використав Я. Ксенакіс у створенні своєї музики).

Перехід системи від одного стану до іншого вимагає вибору з безлічі єдиної можливої структури (у XVII столітті так були «обрані» гомофонно-гармонічне мислення й тематизм, пов'язані з емансипацією музичного інструменталізму, хоча для музичного, як будь-якого, мистецтва такий «вибір» не означає заперечення й загублення попередніх «виборів»). Якщо ланцюжок біфуркацій, у соціології наприклад, може «не тільки відвести систему, що самоорганізується, від вихідного стану, але і повернути її до цього стану», то в мистецтві це завжди гнучкий діалектичний процес. Для конкретної системи, яка взаємодіє з конкретним середовищем, існує свій атрактор³⁷ – «граничний стан, досягнувши якого система

³⁶ Наприклад, при періодичному утворенні грандіозних імперій та їх подальшому розпаді, часто трагічному.

³⁷ Атрактор (від лат. attrahō – притягую до себе) – деяка галузь, до якої притягуються (сходяться) всі можливі траєкторії руху систем; «потенційний стан системи, до якого вона еволюціонує» [52]. За Князєвою, «кінцева галузь неминучого сходження фазових траєкторій руху складної системи» [385, с. 161]. Атрактором може виступати або точка (стійкий фокус), або більш складне утворення. «Дивні аттрактори» демонструють довільні «блукання» всередині певної галузі (за І. Пригожиным, «хаос, що залучає»). Атрактор є певним «викаиком», з синергетичної точки зору говорять про конус тяжіння аттрактору, що ніби «затягує» в себе «безліч можливих траєкторій системи, визначених різними початковими умовами» [там само], детермінує майбутній стан системи. «Стан ще не досягнутий, його не існує, але він якимось загадковим чином простягає щупальця з майбутнього в сьогодення; в методологічному сенсі погляд на аттрактор за аналогією з метою, як ніби це була обрана системою мета, часто виявляється дієвим» [385, с. 179]. В музиці такі «щупальця» з майбутнього в сьогодення діють постійно, часто заважаючи сучасникам сприймати музично-мовні новації (як це було у творчості М. Мусоргського, Г. Малера, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, К. Штокгаузена, Я. Ксенакіса та багатьох інших, випередивших свій час.

вже не може повернутися до жодного з колишніх станів» [717, с. 18]. Це пов'язано з тією обставиною, що вказаний граничний стан є станом максимальної стійкості для даної системи в фіксованих умовах даного зовнішнього середовища. Але в музиці постійно відбувається коливальний процес щодо таких «граничних станів» (що виявляється, наприклад, у цілій низці стилістичних «нео-» або у постмодерних «полі-»). «Неможливість повернення до жодного з колишніх станів» в музичному мистецтві може означати єдине: неможливість «зупинки» на одному з них назавжди – обов'язково утвориться ланцюг музично-мовних синтезувань та новацій.

Історичний досвід свідчить на користь того, що роль спонукальної сили, відповідальної за самоорганізацію, грають кілька факторів – соціальний, культурний, світоглядно-міфологічний або філософський, матеріально-технічний, мовний (для гуманітаристики), тобто самоорганізація як внутрішній фактор (замкненість) системи містить якість потенційної відкритості, що свідчить на користь планетарно-ноосферної цілісності.

Н. Луман називав свою методологію складних «самореферентних» систем «операційним конструктивізмом»: «все конструюється ... з «операцій» – комунікацій в системах суспільства і переживань в системах свідомості» [23]. Останній посил – щодо комунікацій та переживань як необхідних складових сучасної «інтерпретативної парадигми» з передбачуваними для кожного комуніканта «*переживаним типом смислу* (Августин) та «*виробництвом присутності*» (Г.У. Гумбрехт), ... досягненням ентелехії (Аристотель), «вціленості» (за В. Медушевським), або синергії як завершеної та досконалої форми буття музики» (Ю. Ніколаєвська [592]) – відповідає механізму функціонування музичних систем (з необхідністю урахування специфіки впливу композиторської і виконавської музичної мови, артистично-сценічної ситуації, інструментального фактору в його тембрально-фактурному та психологічному звукообразному розумінні), зокрема, й системи музично-інструментального мистецтва, яке передбачає володіння «особливим, невербальним типом мислення, здатністю озвучити «невидиму» частину музики» у змістовності інтонування і конкретиці музичного змісту [там

само, с. 119–120]. Самореферентні системи Лумана організуються і відтворюють себе за принципом самозвернення, самоставлення, створення *особливих смислів* для узгодження елементів систем. Ця ідея, запозичена з теорії аутопоезису³⁸ У. Матурани і Ф. Варела, являє собою новий напрямок загальної теорії систем [494, с. 66]. У контексті аутопоезисної теорії культура, яка саморозвивається, постійно взаємодіє з більш комунікативно насиченим зовнішнім середовищем. Але, запобігаючи «розчиненню» у соціумі, система культури «спостерігає сама себе, фіксує, що відбувається між системою та середовищем, а також всередині самої системи. Таку здатність системи Н. Луман визначає як соціокультурну комунікацію (як *елемента як операція системи*), котра виступає у триєдності інформації (змісту), повідомлення (передачі змісту) і розуміння [493]. У дисертації О. Оганезової-Григоренко концепція аутопоезису живих систем застосовується для аналізу професійно-особистісних факторів творчого алгоритму артиста (в даному випадку – мюзиклу), «оскільки дозволяє розглядати «народження» ролі-образу як іманентну самоорганізацію артиста-професіонала та процес самоактуалізації артиста-особистості», дозволяючи «аналізувати та прогнозувати «невловиму матерію» творчого процесу» [600, с. 18]. Оганезова-Григоренко розглядає аутопоезис артиста мюзиклу у трьох аспектах: «як народження ролі-образу; як відтворення особистості артиста; як життя ролі-образу на сцені, включаючи енергетичну взаємодію з партнерами та з глядачем під час вистави», а також «самодіалог свідомості артиста, що сягає своєї вершини у катарсисі, зумовлений такою властивістю артистичної свідомості як ноетичність, за підтримкою та стимуляцією акмеологічною інтенцією артиста як професійної якості його свідомості» [600, с. 65, 3]. Аспекти іманентного змісту аутопоезиса артиста мюзиклу, визначені авторкою як «Я – особистість», «Я – роль-образ», «Я – глядач» кореспондують з вказаною луманівською триєдністю смислу – передачі смислу – розуміння.

³⁸ Аутопоезис (від грец. аутоґ – сам, поїґіс – створюю, виробляю, творю) – буквально означає «само-будівництво, само-виробництво або відтворення себе через себе самого... переструктурування власних рівнів складності» [493].

Тобто, утворюється консенсусна взаємодія систем, що самоорганізуються, як обмін смислами (мислечуттям) між суб'єктами, які являють собою «людинорозмірні системи, що саморозвиваються» [756], а отже – живуть, перебувають у бутті. Для М. Бахтіна «бути – значить спілкуватися діалогічно. Коли діалог закінчується – все закінчується. Тому діалог по суті не може і не повинен скінчитися ... як вічна спів-радість, спів-милування, спів-голосся ... Один голос нічого не закінчує і нічого не вирішує. Два голоси *minimum* життя, *minimum* буття» [61, с. 434]. Діалогічні відносини, які пронизують людську мову і свідомість, всі прояви людського життя і мистецтва, все, що має смисл і значення – для системи музично-інструментального мистецтва мають власну специфіку: суб'єктом діалогу (крім одушевлено-одухотворених композитора, виконавця, слухача) тут невідмінно виступає музичний інструмент – неживе, але одухотворене творчим актом (створення, виконання, сприйняття) знаряддя. Адже знаряддя «як таке, є проєкція зовні творчих надр людської істоти, які вибудовують і все її власне емпіричне буття – її тіло, її душевне життя» [818, с. 102].

Музичні інструменти, перебуваючи за класифікацією П. Флоренського у категорії «машин-інструментів»³⁹, з огляду на проникнення всіх типів людської діяльності Феургією («мистецтвом Богороблення» [там само, с. 107]) – до якої ближче всіх перебуває художня творчість [там само, с. 105], і будучи далекими від культової «самоцінності» [там само, с. 106], все ж постають більшою мірою одухотвореними, ніж «молоти, плуги, колеса тощо – словом, в грубому сенсі слова, матеріальні знаряддя технічної культури» [там само, с. 102]. Адже музичні інструменти не просто служать, допомагають в «виготовленні» художньої продукції – музичного твору, а й безпосередньо, своїм «тілом», «голосом» беруть участь в процесі виконавської самовираження музики, часто викликаючи до життя конкретні засоби для втілення ідеї (або навіть саму

³⁹ У концепції «троякості людської діяльності» П. Флоренського кожен з трьох існуючих родів «творів людської творчості» (Instrumenta, Notiones, Sacra – практична, теоретична і літургійна боки діяльності) володіє своїм набором знарядь: «будь-яка діяльність здійснюється і проявляється через свої знаряддя і сама може бути визначена як діяльність знаряддебудівельна ...» [818, с. 109].

ідею) цього самовираження своїми темброве-фактурними, артикуляційними, акустичними і т. п. особливостями, історико-стильовими якостями. Неминуче введення неживого, але одухотвореного «четвертого» (музичного інструмента) до традиційно сталої асаф'євської тріади (композитор-виконавець-слухач) відповідає і сучасній трансформації цілісності діалогічної комунікації «Я – Інший» на «Інший плюс Тотожний» (Е. Левінас), що наділяє музичну комунікацію етичним, онтологічним та екзистенційним смислом [592, с. 46]; а також перетворенню комунікативного простору діалогу на полілог: «формування ... образу якогось абсолютного Третього – абсолютного хоча б у тому розумінні, що цей Третій є тим граничним смисловим горизонтом мене і будь-якого «Іншого», завдяки наявності якого «Я» з «Іншим» взагалі конституують як співвідносні суб'єкти. В цьому випадку слово «Третій» просто вказує на ту обставину, що комунікативний процес не зводиться до структури традиційної бінарної опозиції, але вимагає явної вказівки на спосіб і засоби об'єднання його крайніх членів... Цей «третій співрозмовник» є однаково «зовнішнім» для всіх... і тому забезпечує можливість їхнього зв'язку» (С. Гусев [цит. за 592, с. 46–47]) як умови всезагальної цілісності, а також – негентропійних аспектів культури. Це знайшло відтворення у теорії ноосферного гуманізму І. Вернадського та його послідовників (про системні засади музично-інструментальної культури в ноосферній парадигмі спеціально – у наступному підрозділі).

В контексті процесів самоорганізації людинорозмірних структур останніми десятиріччями актуалізується і затверджується як інтегративний механізм їх самовідтворення і саморозвитку поняття (і явище) *фрактальності*⁴⁰. Фрактал, «будучи нескінченно

⁴⁰ Фрактал (лат. Fractus – подрібнений, зламаний, розбитий) – безліч, що володіє властивістю самоподібності (об'єкт, що в точності або приблизно збігається з частиною себе самого, тобто ціле має ту ж форму, що і одна або більше частин). Фрактальну геометрію відкрив у 1975 році Бенуа Мандельброт – на противагу евклідовій (адже далеко не всі об'єкти – як теоретичні конструкти, так і об'єкти реального світу – володіють «ідеальною» структурою і властивостями, які можливо було виявити за допомогою класичного математичного апарату). Фрактали виявилися корисними не тільки як математичний інструмент для позначення частин, які у певному сенсі подібні цілому, але також для ілюстрації та інтерпретації симбіозу на перший погляд антагоністичних ідей і уявлень.

повторюваною формою, проте здатний структурно і сутнісно змінюватися, залишаючись системно єдиним, а фрактальність одночасно стверджує саморозвивані властивості об'єктів, здатність самотійно розвиватися в займаному коеволюційному просторі, і в той же час, підкреслює єдність різноманіття їх існування і розвитку, будучи одним із способів самоконструювання порядку з хаосу, вмістилищем зростаючої складності» [831, с. 209]. Світ не є фрактальним сам про собі, повністю (як і складні системи), але концепція вдало ілюструє структури, які «не мають «дна елементарності»» [там само], демонструє єдність форми і алгоритму, методу і результату – через фрактальну розмірність (як інваріантне число на всіх масштабах фракталу). В музиці прикладом фракталу може виступати давньогрецький канон (музичний інструмент і символ будови музичного звукоряду, світу, космосу)⁴¹. Х. Сайтіс і С. Деменок вважають фрактальним проявом самоподібності і масштабування у проведенні теми в канонах і фугах [250]. Як вказував сам фундатор фрактальної геометрії природи Б. Мандельброт, «музика демонструє фрактальні властивості завдяки від початку властивій їй ієрархічній природі» [цит. за 250], причому задовго до математичної концепції фракталів. В сучасному музикознавстві використання поняття сприяє обґрунтуванню «особливого відчуття простору і часу, що триває нескінченно», створюється засобами понадбагатоголосся, мікрополіфонії та сонористики [333, с. 156]. Т. Ісакова та С. Гончаренко [217; 333] знаходять фрактальні (квазіфрактальні – А. Ч.) структури в музиці К. Дебюссі (симетрія подібності, яку забезпечують конструктивні функції окремих звуків, інтервалів, співзвуч, коротких мотивів [217, с. 79]) – через відомі у композитора найтонші спостереження за явищами природи і мистецтва, на основі яких створюється музичне ціле⁴². Дебюссі майстерно втілював власні споглядання –

⁴¹ Це т. з. метафоричний перенос, який відтворює типові риси зближуваних об'єктів. Він сьогодні є одним з найбільш популярних і доступних способів «фракталізації», зокрема, у гуманітарних сферах [378]. Мабуть, точніше у такому випадку було б використовувати термін «квазіфрактал».

⁴² Дійсно, такі творчі установки композитора виявляють вражаючу схожість з думками фундатора фрактальної геометрії Б. Мандельброта – пієтет до природи, усвідомлення її об'єктивної багатовимірності, нескінченності кожного елемента (композитор закликав музикантів стежити за рухами стихій: води, повітря, вогню, вловлювати найтонші відтінки цих рухів, прислухатися до космічних вібрацій і майстерно втілював власні споглядання).

передусім, у музиці інструментальній, хоча фракталізація виявляється у нього і на рівні специфічної програмності як бачення світу «через «безлічі», крізь призму дробової множинності об'єктів»⁴³ [217, с. 82] (використання множини в назвах – «Ноктюрни», «Образи», «Естампи», «Дельфійські танцівниці», «Звуки та аромати»; підкреслення подібності у назві циклу з п'єс різного характеру – «Море», «Образи», «Галантні святкування»; деталізація портрету або пейзажу – волосся дівчини, морські хвилі, гілки). Багаторівневність подоби можна віднайти і в кореляції подібного у музичній драматургії та композиції. Так, цикли Дебюссі відрізняються від сонатно-симфонічної та сюїтної циклічності, утворюючи єдність «системи» за принципом ізоморфізму. Тематична множинність композиції (число самостійних темоутворень в мініатюрах Дебюссі – від 3 до 10, а у великих композиціях – 15, як у «Весняних хоровах», 16, як в «Іграх» і т. п.), «монтажні» елементи композиційної «системи» [217; 257] мають загальну звуковисотну основу («Вітер на рівнині», «Що бачив західний вітер», «Перервана серенада», інші) – окремий звук, інтервал або набір інтервалів, співзвуччя або групу співзвуч. В оркестровій тканині активно використовуються різноманітні розшарування, дівізі, тембральні та ритмічні варіювання. На рівні композиції – остинатність, нашарування нового тематичного матеріалу, симетрія подоби частин/цілого (наприклад, в будові п'єси спостерігається відтворення абрису форми експонування: «Ундіна» – рондо, «Вітрила» – дзеркальна симетрія [217, с. 84]), рух від дрібних будов до великих⁴⁴. С. Гончаренко також вказує на принцип циклічної форми, побудованої на основі «множення», у К. Шимановського; на розгалуження тематичного розвитку, багатшаровості фактури – у Б. Бартока, І. Стравінського; на формотворні принципи остинатності/поліостинатності (вже в новій якості) – у О. Мессіана; на програмні, конструктивні та, особливо, візуально-просторові фрактальні тенденції – у Д. Лігеті. Буквально використовував фрактальні та інші математично-філософські

⁴³ С. Гончаренко називає це «принципом мультиплікації» [217, с. 82–83].

⁴⁴ Усе перераховане можна вважати і відгомонам «карнавальної поетики» [389, с. 12].

розрахунки при створенні своїх композицій Я Ксенакис. На думку С. Гончаренка, сучасне «розшарування в міхарт проектах художнього цілого на текстові страти, які доповнюють один одного, відображають вже нове багатоаспектне світобачення на рубежі ХХ–ХХІ століть» [217, с. 87], де системний підхід проявляється, у тому числі, через фрактальний (метафорично-фрактальний) принцип.

Фрактальність одночасно стверджує саморозвивані властивості об'єктів (систем), здатність самостійно розвиватися, і в той же час, підкреслює холістичність їх буття, *єдність різноманіття і різноманіття єдності* як важливих системних характеристик. Концепція фрактальності буття є невід'ємним чинником постнекласичної парадигми мислення і важливим сполучним компонентом сучасної наукової (і не тільки, наприклад, музичної) картини світу. В еволюції динамічних нерівноважних систем, в самоорганізації фрактальних мереж відбувається процес розростання інформаційної відкритості.

Серед інших іманентно «математичних» нахилів системного підходу в музиці можна назвати числові концепції, з якими музика історично має опосередковані (згадаємо «вищу математику гуманітарних наук» С. Аверинцева, числову символіку струн та ін.) та прямі (музично-інтервальна система, кварто-квінтове коло, акустичні розрахунки інструментів тощо) зв'язки. Відомо, що загальна теорія систем, зокрема й у гуманітарній сфері і у мистецтві, не тільки не виключає математичних методів, а й володіючи високим рівнем спільності, передбачає їх використання⁴⁵, хоча не можна забувати й про те, що «ідея системи зберігає своє значення навіть там, де її не можна сформулювати математично, або де вона залишається швидше «направляючою ідеєю», ніж математичною конструкцією». Це актуально і для мистецьких систем.

⁴⁵ У зв'язку з цим А. Уйюмов пропонує включення до загальної теорії систем специфічної змістовної частини, яка відображатиме сутність системного підходу, і – формалізованої частини, в тому числі, математичну.

За О. Лосевим, число виступає як універсальна основа всього в світі, чим забезпечується і зв'язок музики з «життям»⁴⁶ [472], а музика (якщо скорочено) є вираженим життя чисел: «У музиці, серед алогічної стихії становлення, в бурях і пристрастях іраціонально-плинної суцільності ... бачиться чітко оформлена, абсолютно нерухома і абсолютно тверда в своїх обрисах межа – смислова фігурність числа» [478, с. 544–545]. Тобто, саме число (у широкому та вузькому розуміннях) допомагає музиці утримувати (і створювати) системні відносини. Втім, крім формалізованого принципу математичні і мистецькі, музичні конструкції поєднує ознака «краси» (математика теж «вчиться» у музики). Так, А. Пуанкаре вважав красу критерієм математичної творчості (теж характерний спільний термін) і відчував почуття краси у власних математичних екзерсисах: «Може викликати подив звернення до почуттів, коли мова йде про математичні докази, які, здавалося б, пов'язані тільки з розумом. Але це означало б, що ми забуваємо про почуття математичної *краси, почуття гармонії чисел і форм, геометричної виразовості* (термінологія буквально «запозичена» з естетики та музикознавства – А. Ч.). Це справжнє естетичне почуття, знайоме всім справжнім математикам. Воістину, тут у наявності почуття!» [657]. А. Зоммерфельд відчував почуття краси від формул і нових теорій і вважав почуття краси одним з критеріїв істинності нової теорії (одного разу він висловився на підтримку теорії не з точки зору її теоретичного обґрунтування, а через враження красою припущення) [317]. За чутками, Дж. Уотсон (співавтор відкриття ДНК) після успішного завершення дослідження, поглянувши на молекулу подвійної спіралі, вигукнув: «Вона так прекрасна, розумієте, так прекрасна!». Отже, краса

⁴⁶ Августин теж був переконаний в тому, що число складає сутність і природу музики і будь-якого мистецтва (як і краси, яка сприймається за допомогою слуху і зору – на основі відносин подібності та рівності, тобто – пропорції і симетрії). У VI книзі трактату «Про музику» Августин розрізняє п'ять видів чисел, що проявляються в музиці: 1) звучні (*sonantes*) – знаходяться в самих звуках, незалежно від того, чи їх хтось чує; 2) числа, що знаходяться в свідомості того, хто сприймає (*occursores*); 3) числа рухомі (*progressores*) – відтворювані в уяві навіть у відсутності реального звучання та сприйняття; 4) числа, збережені пам'яттю (*recordabiles*) – про них не згадують, але вони дозволяють людині дізнаватися почуту раніше мелодію; 5) числа, які судять (*judiciales*) – завдяки ним не-свідомо оцінюються всі інші числа з точки зору їх «приємності» або «неприємності» [122, с. 220–241].

є проявом і свідомості, і думки. Почуття Краси притаманне цілісній свідомості, цілісному сприйняттю, цілісному мисленню – з яким дослідники і пов'язують творчий процес (краса є і «природною первинною оцінкою цілісності» [198, с. 204]. І. Герасимчук вказує на цілісне одночасне (не послідовне) усвідомлення всіх «смислів» в процесі ієрархічного структурування еволюційних або інволюційних явищ як паралельне усвідомлення всіх відносин: «вже структурування є самим фактом їх одночасного сприйняття. Просто в цілісному одночасному (творчому – А.Ч.) сприйнятті усі смисли вже знайшли своє місце, і неважливо, де вони «стоять», бо грає роль тільки смислове відношення, де б воно умовно не «розташовувалося», нове або старе, збоку або зверху, бо там немає послідовності. Вірніше сказати, що ієрархія їх одночасних відносин вже існує як сам факт їх цілісності» [198, с. 209].

Відомо, що музика має історичні коріння найщільніших зв'язків з числом (математикою) ще з давньогрецьких часів: монохорд Піфагора з числовим вираженням звучних пропорцій інтервалів (що одночасно символізувало і гармонію краси Всесвіту – «гармонію сфер»⁴⁷), поняття етосу⁴⁸ ладової системи та музичних інструментів, музичний ритм, голоси виконавців (у тому числі, інструментальна партія), математично вивірена інструментальна органологія (кількість струн та їх висотно-ладове співвідношення, пропорції корпусу та його частин), майбутні часово-метричні розміри тощо. Причому давньогрецьке ставлення до числа як до прояву світової гармонії виражає не замкнутість а поступову естетизацію числа. Принципи символічно-числової відповідності між основними положеннями різних галузей наукового знання і природних явищ, будови Всесвіту, буквально пронизували Стародавній світ і Серед-

⁴⁷ У Піфагора число «7» вперше фіксується як основа будови Всесвіту. Сім відомих в той час планет Сонячної системи відповідали семи ступеням звукорядів античної досконалої системи [835, с. 190]. Лосев вказує, що уявлення піфагорійців про числові закономірності «гармонії сфер» (а отже, і музики) були обумовлені міркуваннями про «життя» «основних космічних тіл, які видають при своєму русі певні тони з гармонійним поєднанням цих тонів в одне прекрасне і вічне ціле» [464, с. 31].

⁴⁸ З кінця V ст. до н. е. формувалося герменевтичне вчення, де певний етос приписують числам і побудованим на основі їх пропорцій музичним ладам.

ньовіччя (де числа трактуються як вираз Божественної таємниці світобудови, що вплинуло на природничі, наукові та музичні теорії), «матеріалізуючи» числову символіку (зокрема, й у пропорціях та строях музичних інструментів). Змінюючись відповідно до ментально-культурного середовища кожного історичного періоду, ці поняття набували всеосяжного сенсу, стаючи радше категоріями філософського, ніж локально-спеціального порядку. Тлумачення ладів і музичної системи у Гвідо Аретинського засноване на ідеї суміжності між релігійними символами, душевними станами і музичними елементами (середньовічне вчення про три взаємопов'язані «музики»), аналогіями між музикою і біблійними символами, що виражається у числах. У XVII столітті Й. Кеплер, відроджуючи ідеї піфагорейської естетики, здійснює космологічне тлумачення музики і музичної гармонії: у трактаті «Гармонія світу» [984]), наполягаючи, що число є універсальним, музика ґрунтується на певних числових закономірностях, а весь світ складається з симетричних геометричних утворень, кожному з яких відповідає своя планета. Відносини між останніми – аналогічні відносинам між музичними інтервалами, ладами і тембрами людського голосу (про що вчений наводить математичні та астрономічні докази), утворюючи космологічну концепцію музики⁴⁹. Числова символіка музики Й. С. Баха (співвідносна з християнською числовою символікою) – предмет багатьох музикознавчих досліджень (А. Швейцер, Б. Яворський, В. Ценова, В. Носіна, Ю. Петров та ін.), а *Musica* (музична композиція) на рубежі XVII–XVIII століть сприймається як «математична наука, за допомогою якої складається і наноситься на папір приємна і чиста злагожденість звуків, яка після цього може бути заспівана чи зіграна, щоб нею в першу чергу спонукати людей до ревного благоговіння перед Богом, і потім, щоб приносити насолоду і задоволення

⁴⁹ У цілому концепція Кеплера доводить і більш складні відносини «числа – планети – звуки». Якщо інші середньовічні філософи використовували поняття «музика сфер» метафорично, то Кеплер математично розрахував співвідношення в русі планет і пов'язав їх з музичними інтервалами, встановивши сім основних гармонічних інтервалів-консонансів: октава (2/1), велика секста (5 / 3), мала секста (8/5), чиста квінта (3/2), чиста кварта (4/3), велика терція (5/4) і мала терція (6/5), а далі вивів і мажорний та мінорний звукоряди.

слуху і душі» (Й. Вальтер «Настанови в музичній композиції», 1708 р. [цит. за 537]). Появі рівномірно темперованого строю, який панує в європейській музиці з XVIII століття і який став важливим фактором розвитку клавішних інструментів (що, на відміну від струнних, не дозволяли по слуху скорегувати звучання «брудних» інтервалів під час виконання) музичне мистецтво також зобов'язане математичним розрахункам темперації⁵⁰.

У новітній музиці роль числа виступила з усією актуалізованою очевидністю, а від другої половини XX століття це стало виявлятися й акцентуватися і у практиці виконання та дослідження старовинної музики (Середньовіччя, Ренесанс, Бароко). У музиці XX століття було багато різних музичних напрямків, заснованих на раціональних математичних принципах. Так нововіденці активно використовували прийоми, описані за допомогою магічного квадрата (цей символ навіть був висічений на могилі А. Веберна). Можна назвати і вимірювання частин музичної форми часовим хронометруванням по секундах, розповсюдженій сьогодні не тільки в кіномузиці, а й у великій кількості концертних музичних творів (замість вказівки темпу або кількості повторювань елементу тексту). Значно посилили математично-числовий компонент в музиці комп'ютерний бум та електронна музика. За допомогою електроніки створював багато своїх творів К. Штокхаузен. Ж. Грізе і Т. Мюрай використовували метод, заснований на аналізі звукового спектру і подальших маніпуляціях з результатами цього аналізу, які потім стають основою твору. У 1954 році Я. Ксенакіс застосував принцип індетермінізму в одній зі своїх п'єс, в декількох інструментальних композиціях використовував «клітинний автомат»⁵¹, а у 1956 році ввів поняття стохастичної музики, елементи якої організовуються відповідно до теорії

⁵⁰ Звуження або розширення інтервалів в порівнянні з чистими, виведеними ще Піфагором: октава була поділена на 12 рівних відрізків-півтонів, що дозволило повністю уніфікувати звучання всіх інтервалів на будь-якій висоті. Це дало можливість писати (грати) в різних тональностях, а також легко модулювати, не боячись отримати небажане «брудне» співзвуччя.

⁵¹ Математична модель або пристрій, що складається з однорідної сітки клітин, які працюють паралельно. Поняття «клітинний автомат» ввів Дж. фон Нейман. Він назвав так мережу однорідних осередків, розглядаючи математичну модель системи, що моделює організм, який самовідтворюється, і показавши, що це в принципі можливо.

ймовірності та закону великих чисел всередині композиційної моделі, детермінованою за допомогою математичних формул або спеціально створених комп'ютерних програм⁵². «... Створення музичного твору – це процес упорядкування, в якому певні музичні елементи підбираються і упорядковуються з нескінченного різноманіття можливостей, тобто з хаосу... Другий принцип виявляє не тільки порядок в структурі але також і відносну відсутність його, і навіть, в певних надзвичайних випадках, як раз відсутність порядку, а саме хаос; іншими словами, сама ступінь вимушеного порядку є важливою змінною» [740]. Інтерес до випадковості і математичних екстраполяцій виник у Ксенакіса в процесі філософського і наукового дослідження природи випадковості. Науково-філософський підхід Ксенакіса підняв його творчість на якісно новий рівень досягнення і застосування фактору випадковості. Він використовував ряд математичних методів і процедур, в тому числі операції алгебри, закони розподілу Пуассона, Максвелла, випадкових блукань Броуна, ланцюги Маркова та ряди Мандельбро. Випадковість в його музиці грала роль лише на одному з численних етапів творення, причому впливала на окремі елементи тканини. Серед методів вирішення творчих завдань Ксенакіс виділяє використовувані в мистецтві «частково логічні і експериментальні» та «повністю логічні і експериментальні», запозичені з точних і природних наук [624, с. 169]. При цьому, крім причинності і логічної виводимості методів він перераховує і інші, в тому числі, «нові ментальні структури, включаючи індетермінізм, який реалізується у вільній стохастичній музиці, де випадковість вводиться на одному з декількох етапів створення твору або програмування його моделі» [там само]. Таким чином, процес створення п'єси, який, в цілому, не виходить за межі детермінізму, Ксенакіс бачить як *складну багаторівневу систему*, «створення якої розпадається на низку логічно самостійних етапів» [753, с. 169] (у композитора їх вісім). Параметри матеріалу представляються

⁵² Ксенакіс був не тільки композитором, а й видатним інженером і архітектором, працював в майстерні Ле Корбюзьє і брав участь у створенні багатьох відомих архітектурних проектів проектів (наприклад, павільйону Філіпс для всесвітньої виставки «ЕКСПО-58» в Брюсселі під назвою «Електронна поема» – там звучала і музика самого архітектора, а також Е. Вареза).

Ксенакісом як змінні, що піддаються низці математичних операцій. Метроритміка розглядається як «пряма лінія, на якій відзначені точки, що визначають довжини звучань... шляхом довільного розміщення середнього числа точок на пряму лінію виводяться ймовірності для всіх можливих тривалостей» [624, с. 170]. Такий розподіл, як зазначає Ксенакіс, цілком може бути функціональним або відповідати критеріям, закладеним у програмі або встановленим автором. З метою досягнення необхідного звукового ефекту композитор коригує тривалості за допомогою апроксимації і кореляційного коефіцієнту. Подібним чином він створює так звані «хмари звуків» – у висотному діапазоні розподіляє довільно вибрані звукові точки за законом Пуассона. Математичні ж формули Ксенакіс застосовує для визначення швидкості руху, частоти повторення звуків, утворених ними інтервалів і т. д.

Список математичних екзерсисів композиторської творчості можна продовжувати. Але «один з найважливіших наслідків числової природи музики стосується, як це не парадоксально, гранично важливого питання про природу музичного змісту» [308, с. 59]. Аналізуючи іменування суті, структуру імені в безлічі її шарів (схема, числова структура; логос – поняття); ейдос – логос, алогічне буття, образ, лик, картина – «розумне зображення»; символ – вираз ейдосу в іншому, матеріалізація, «гіпостазування»; міф – «розгорнуте магічне ім'я» [476], Лосев представляє число-схему як найбільш абстрактний, безособовий шар іменування суті, який дає чітке уявлення не про предметність як таку, а лише про математичні (безпредметні) відносини в рамках даної предметності. Виток всіх чисел – «понадмислиме Єдине». Тобто число у Лосева в різних сферах знання і духовної культури виступає в якості принципу цілісності та «єдинороздільності» будь-яких компонентів фізичної або духовної реальності (як систем). За Ю. Холоповим, музика, з її «певною художньою формою, відмінною від форм безпосередньо життєвих почуттів» [843, с. 289] (специфічними художніми емоціями), «містить в своїй глибинній суті ідеальне число» [843, с. 590]. І саме числові конструкції, а не життєві почуття і емоції як такі, визначають специфічно музичну, таку, що не має аналогів в інших мистецтвах, форму

вираження. Як жодне інше мистецтво, музика перетворює життєвий матеріал на свої власні ідеально-числові конструкції, що багато в чому визначає системність музики.

Таким чином, загальнотеоретична значимість теорії систем охоплює далекі галузі застосування інтелекту – від організації промислового виробництва до формування принципів культурно-естетичного впливу мистецтва. Усе сказане свідчить про дотичність системологічних виходів культури, музики та музично-інструментального мистецтва до теорії ноосферного гуманізму І. Вернадського та його послідовників, а отже, необхідно розглянути системні засади музично-інструментальної культури в ноосферній парадигмі.

1.2. Системні засади музично-інструментальної культури в ноологічній парадигмі

Стан переживання цілісності космосу і природи, що відтворюється в діяльності людини та в її свідомості, знаходить втілення в концепції *ноосфери*, фундатором якої є природознавець і мислитель В. Вернадський⁵³ (на основі вчення про новий етап розвитку біосфери). Ще у 1920-і роки Вернадський акцентував потужний вплив людини на навколишнє середовище і перетворення сучасної

⁵³ Термін ноосфера запропорений у 1926–1927 рр. в статтях французького математика і філософа Е. Леруа (щодо характеристики геологічної стадії розвитку біосфери). Це підтримав французький теолог П. Тейяр де Шарден. Однак слід зазначити, що термін ноосфера з'явився в працях французьких вчених після прослуховування курсу лекцій В. І. Вернадського з проблем геохімії і біогеохімії в Сорбонні у 1922–1923 рр., де вперше заявлялися уявлення про біосферу та її зміни під впливом людської діяльності. Можливо, термін «ноосфера» виник в 1924 році на семінарі філософа Анрі Бергсона в Парижі під час обговорення доповіді Вернадського, постійними учасниками якого були Леруа і де Шарден. У 1927 році Леруа використовував термін вже в курсі своїх лекцій в Колеж де Франс, стверджуючи, що з появою людини еволюція отримує нові, не властиві «тваринній біосфері» або зародковій психічній засади – через мову, промисловість і суспільство. В. Вернадський став активно використовувати термін «ноосфера» в листах та рукописах, починаючи з 1936 року, причому дав йому абсолютно ясне матеріалістичне тлумачення, відсутнє у Леруа і де Шардена. За рік до смерті Вернадський написав статтю «Кілька слів про ноосферу» (1944), в якій наводяться докази, що розумна діяльність людини є не тільки її «внутрішньою» справою (справою її «внутрішньої системи»), як ми би сказали сьогодні, встигнувши лише в загальних рисах намітити основи нового вчення.

біосфери. Людство, вважаючи учений, має охопити розумним управлінням живу оболонку планети, перетворивши її на спільну сферу – ноосферу (сферу розуму). Ноосфера (від грец. *noos* – розум, дух; буквально – «мисляча оболонка», «сфера розуму») – це біосфера, розумно керована людиною. Ноосфера, за Вернадським, виступає вищою стадією розвитку біосфери, вона пов'язана з виникненням і становленням цивілізованого (у вищому розумінні) суспільства, коли розумна діяльність людини стає головним фактором розвитку на Землі⁵⁴. Ноосферна концепція Вернадського відображає закономірності переходу планетарної природної спільності Землі (біосфери) до її нового еволюційного стану (ноосфери) під впливом всіх аспектів людської діяльності – праці, історичного досвіду поколінь, досягнень науки, *культури і мистецтва*, вироблених людством норм етики і моралі. Сам перехід до розумно-«ідеального» шару буття, на думку вченого, розпочався з моменту виникнення культурного землеробства (8–9 тисячоліть до н. е.). Але, враховуючи роль культурних інтенцій (від першотектонів⁵⁵ аж до складних само-

⁵⁴ Втім, не слід розуміти, що на початку, знизу, процес біосфери обмежений процесом геосфери, а зверху, в кінці, – процесом ноосфери [685, с. 392]. Взагалі Вернадський вказав скоріше напрямок (можливий і бажаний), а не шляхи і прийоми переходу до ноосфери.

⁵⁵ На думку А. Пилипенка та І. Яковенка, першотектон – це «априорні інтенції змістоутворення... почати кореспондує з юнгівським архетипом... являє собою не ту чи іншу сталу семантичну конструкцію, а априорно-когнітивну умову її формування. У цьому сенсі першотектони є чиста спрямованість... можна сказати, що першотектони виступають перманентним джерелом регенерації трансцендентного, сакрального і континуального, тобто синкретичного» [622, с. 21], вони є вихідною точкою усього, що пов'язане з культурою та з ноосферою у цілому. Вчені також вводять поняття «першотектональної потреби», тобто стверджують «імперативне прагнення людини як культурного суб'єкта сформувати прийнятну для себе картину світу виходячи з першотектональних основ (нульовий цикл опосередкування першотектонів)». Оскільки первинний рівень семантичного опосередкування першотектонів носить базовий для всіх культур характер, «прагнення партисипуватися до цих форм і значень закріплено у вигляді культурно-антропологічної характеристики людини [там само]. Таким чином, культура виступає Результатом і точкою відліку, в якій концентрується взаємодія, єдність людини (свідомості, духу) і світу (біосфери) виступає культура (першотектон Пилипенка-Яковенка розташовується між природою і культурою, виступаючи «продуктивним природно-культурним медіатором, що переводить ізоморфізм загальних позаентропійних принципів в ізоморфізм структур і феноменів культури» [622, с. 83–84]); в культурі людина фіксує своє становище в світі (Універсумі), а останній проявляє себе як Розумний (олюднений) Універсум. Отже, культура є системоутворюючим чинником ноосфери як метасистеми. Культура як система вічних цінностей виступає «вищим рівнем ноосфери», задає «ідеал ноосферного існування» [928, с. 91, 92]. З точки зору синергетичної концепції «культура виконує щодо ноосферогенезу функцію цільової детермінації (детермінації майбутнім)» [928, с. 92] – вона створює ті образи, ідеї, архетипи, які згодом реалізуються в просторі, на земній поверхні. В цьому відношенні сучасні дослідження зближують концепції ноосфери і пневматосфери.

організованих систем) у формуванні ноосфери, на наш погляд, можна зсунути ці перехідні межі на значно ранній період. І *пов'язане це з музичним інструментарієм (хай і примітивним) як специфічною формою звуко-просторового уречевлення інформативного переживання (з тенденцією поступового нарощування смислу – у цілому та у формуванні специфічних звуко-мовних засобів смислопокладання)*. Так, за інформацією 2012 року, оксфордські вчені, використовуючи передові технології історичного датування (не відомі раніше), визначили час виготовлення примітивних кістяних сопілочок, які були знайдені на півдні Німеччини, на місці стоянок древньої людини в печері Гайссенклерле⁵⁶ – 42–43 тисячі років тому (таким чином, дудки з цієї печери виявилися найбільш древніми з усіх досі знайдених музичних інструментів, що значно зсуває, на наш погляд, і хронологічні рамки переходу до ноосфери [499]). Наше припущення в даному випадку базується на тезі про покладання «цілісного безпосереднього переживання» (поступово «вихованого» в музичному, у тому числі або навіть передусім, в музично-інструментальному звучанні) в основу «будь-якого одиничного акту смислоутворення» (звичайно, не естетичного у вказаний період, а можливо, сигнального, але позначеного певним початковим «актом смислоутворення»), адже дискретні тенденції «спочатку цілісного синкретичного переживання на суб'єктно-об'єктну антиномію» і подальша «кодіфікація (семіотизація – А. Ч.) цього розщеплення є процесом перетворення абстрактного щось, яке спочатку не є рядоположним (авторське рос.– «внеположено») досвіду, на феномен культури» [622, с. 63]. *Музичні* (тисячі років тому – просто звучні) *інструменти, поставши одним з об'єктів на шляху вказаного*

⁵⁶ Стоянки відносяться до оріньякської культури, яка існувала в Європі і південно-західній Азії між 33 і 45 тисячами років тому. В ході розкопок поряд з кістками тварин, знаряддями праці і предметами стародавнього мистецтва були знайдені кілька примітивних сопілочок, зроблених з порожнистих кісток, вони мають характерні для музичних інструментів цього типу отвори. Професор Тюбінгенського університету Н. Конрад, заявив, що «ці результати відповідають гіпотезі, яку висунули кілька років тому... річка Дунай була ключовим коридором, за яким люди і технічні інновації проникали до центральної Європи 40–45 тисяч років тому. Гайссенклерле – одна з декількох печер в цьому регіоні, в яких були знайдені важливі зразки індивідуальних орнаментів, фігуративного мистецтва, містичних зображень і музичних інструментів. Нове датування доводить стародавність оріньякської культури в Швабії» [499].

«розицелення», в ході розвитку своїх органологічних та звуко-образних (семантичних) засад, виявилися важливим фактором щодо повернення до «цілісності безпосереднього переживання» (мистецької і духовної мети, а також мети ноосферної свідомості) – засобами специфічної мови, зокрема невербального (але звучного – належного до первинності-цілісності) характеру.

Кожен великий етап становлення ноосфери характеризується своїм типом управління, зміна яких пов'язана з подоланням декількох інформаційних бар'єрів, що відповідають формуванню великих суспільних формацій, від родоплемінної спільноти людей до сучасного постіндустріального суспільства. Виникає характерний (новий) *цільний взаємозв'язок «законів природи із законами мислення»⁵⁷ і соціально-економічними законами* [405]. Музичний інструменталізм у цьому відношенні охоплює природні (акустичні) закони; включає наслідування природним, нелюдським і людським, звукам; втілює у тембро-фактурному звучанні та органології соціально-економічні, наукові, інженерно-технічні досягнення різних епох. Головне ж – демонструє етапи і вектори формування цілісного естетичного мислення (точніше, мислечуття⁵⁸) специфічними невербальними звуковими засобами і прийомами, з поступовим виходом до катартичних станів, що дозволяє впливати на біосферу з боку найвищого, духовного ракурсу, без якого неможливо вирішити необхідні етичні питання ноосферної дійсності (про наукову етику в ході переходу до ноосфери постійно згадують Вернадський та його послідовники).

⁵⁷ Мислення, на наш погляд, тут представляється у широкому значенні і включає переживання, онтологічні параметри буття й діяльності тощо.

⁵⁸ Термін «мислечуття» запроваджений і широко використовується в філософії (стосовно М. Бердяєва) та літературознавстві (передусім, в розанознавстві), напр. в роботах Г. Гачева, В. Фатеева, С. Федякіна та ін. Концепцію мислечуття викладає поет-філософ-музикант-психокультуролог В. Куринський [433] – в рамках нової науки – автодидактики, яка робить акцент на саморозвитку особистості і народилася на стику педагогіки, філософії, культурології та багатьох стародавніх і сучасних когнітивних систем. Куринський стверджує, що протиставляти можна емоції та судження, а не думки (мислення) та почуття: «Тільки людина здатна перетворювати пару «емоція-судження», яка є і у тварин, на «почуття-мислення». Зауважте, це вже готовий прийом ... Кожну думку – якщо це думка, ми обов'язково повинні переживати» [433, с. 27, 33].

Тож історично неминуча стадія розвитку біосфери – ноосфера – обов'язково включає й етично-духовні компоненти («у людини завжди є інтуїтивна жага високих станів» [433, с. 33]. Як вказував М. Бахтін, головна відмінність гуманітарного знання від точного в тому, що «точні науки – це монологічна форма знання: інтелект споглядає річ і висловлюється про неї ... Гуманітарні науки – науки про дух» [63, с. 383, 371, 384]. Тобто, у структурі метасистеми «ноосфера» суттєве місце посідає «гуманітарна система»⁵⁹ (в якій, у свою чергу ми виділяємо у супідрядній низці системи музичного мистецтва і в останній – системи музично-інструментального мистецтва).

Таким чином, серед умов, необхідних для становлення та існування ноосфери, В. Вернадський та його послідовники позначають, передусім, сферу духовно-морального розвитку людської свідомості (еволюція свідомості, її розкриття в процесі планетарного життя, в процесі самовизначення і є головною метою еволюції біосфери та історії людства [141, с. 120–147; 742, с. 134]). Причому сучасні вчені визнають життєстверджуючий характер ноосферної свідомості – І. Дмитревська [264]; А. Швейцер [912]; М. Моїсєєв [558]) та ін. (тут доречно пригадати виведений В. Холоповою переважаюче

⁵⁹ Поняття «гуманітарні системи» було введено видатним математиком Л. Заде для позначення систем, на поведінку яких сильний вплив надають судження, сприйняття і емоції людини» [234]. Основна ідея Л. Заде полягає в тому, що людський спосіб міркування, що спирається на природну мову, не може бути описаний в рамках традиційних формально-математичних методів, тому що людина мислить нечіткими поняттями, робить висновки в неточних, некілкісних термінах. Так народилася нова математична дисципліна, в основі якої лежить не класична теорія множин, а теорія нечітких множин, яка зближувала точність класичної математики і всепроникної природної нечіткості реального світу. У об'єктів гуманітарних досліджень, як правило, зв'язок між якісними та кількісними характеристиками виражений неявно, що створює складність і специфіку кількісних досліджень. Однак саме такі нечіткі відносини дозволяють моделювати даний зв'язок незалежно від його виду: лінійний, нелінійний і т. д. Причина та наслідок (вхід і вихід системи, процесу) можуть бути описані нечіткими множинами, через наявність великої кількості досліджуваних факторів. Навіть коли класичні математичні методи теоретично можуть бути застосовані для вирішення деякої гуманітарної проблеми, часто їх практичне використання виявляється скрутним саме через велику розмірність задачі. До таких завдань, перш за все, відносяться завдання класифікації в гуманітарних дослідженнях. Класифікація здійснюється, як правило, за багатьма параметрами. Саме за таким принципом вибудована непроста, але найбільш системно струнка класифікаційна система музичних інструментів Хорнбостеля-Закса.

позитивний характер музичних емоцій [848], що підтверджує системні характеристики музики як важливого концептуального елементу ноосфери): ноосферна свідомість формується як «оптимізація та гармонізація рівнів природного і соціального, природного і штучного, біосферного і техносферного, духовного і матеріально-го... виконує важливу функцію *самоорганізації ноосфери* (*курсив мій* – А.Ч.), виступає основою, яка визначає майбутнє людської цивілізації... об'єднує людей незалежно від їх національних, класових, економічних або культурних відмінностей» [742, с. 115, 129]. Отже, сама людина, її ставлення до світу і прийняті рішення, а також – способи *мислення і почуття* (мислепочуття) проектується на створення ноосфери.

Обґрунтування значення ноосфери в системі розвитку цивілізації, ролі філософії і ноосфери як «тіла історії і людства» знаходимо у роздумах М. Мамардашвілі, філософія якого – «не теорія, не знання про будь-що, а вдосконалення людського духу, мистецтво, творчість, реалізація свободи» [901, с. 288]. За Мамардашвілі, особистість вдосконалюється, народжується і розвивається в лоні культури [517], а сама культура – як результат творчості – є частиною ноосфери. Соціально-культурну частину ноосфери Мамардашвілі називає «тілом історії та людського», а «єдина природність» людини (її філософ називає «останньою частиною ноосфери»), гинучи в результаті незворотних руйнувань свідомості, зникає останньою: «Досить необоротних руйнувань свідомості, послідовної низки перероджень структури історичної людини. Це ж відноситься і до екологічної катастрофи. Спочатку помирає людина – потім вмирає природа. Тобто... спочатку з'являється людина «з папірця» (раз знищена соціально-культурна частина ноосфери, та, яку я назвав «тілом історії та людського»), а потім вже це безрідне потойбіччя, що не піддається розвитку, лише імітує життя, панує над природою – і вмирає ця остання частина ноосфери, частина нашої єдиної природності» [513].

Очевидним виходом тут є творчість: «Привести свідомість до руху в напрямку піднесеному – це і є *творчість*, завдяки якій *народжується особистість* (*курсив мій* – А. Ч.). Буття – єдине і цілісне,

воно не має ступеня, воно або є, або його немає. Така природа любові, честі, гідності» [516, с. 45]. Причиною втрати людського буття Мамардашвілі вважає «розумову неграмотність» [517], а розвиток сфери розуму за допомогою розумової діяльності як основи людського буття відповідає визначенню ноосфери. Ідеї М. Мамардашвілі про об'єднання фізичного і нефізичного знання у квазіфізичне, про континуум «буттясвідомість» – відповідають характеристикам ноосфери. Вказаний континуум філософ розглядає з позиції так званої «некласичної» науки, коли втрачаються класичні відмінності суб'єкта та об'єкта⁶⁰. «Взагалі цей випадок, як і багато інших в гуманітарних науках, показує, що доводиться оперувати поняттям єдиного континууму буттясвідомості і розглядати «буття» і «свідомість» лише в якості різних його моментів, маючи на увазі області, де втрачають сенс класичні розрізнення об'єкта і суб'єкта, реальності і способу подання, дійсного і уявного і т. д.» [515]. Втім, «при всій злитності в деякому загальному континуумі буття і свідомість не можуть бути ототожненими», – продовжує філософ. Сьогодні потрібні «інші метафізичні допущення і постулати, ніж ті, які допускалися класикою і покладалися нею в якості загальних і універсальних. Навпаки, останні можуть бути приватним, спеціальним випадком. Це стосується перш за все перегляду формулювання таких абстракцій, як абстракції впорядкованості буття або його хаотичності, переривчастості і безперервності, однорідності і неоднорідності, понять істини і оми, відносин «опису ззовні» об'єктів людської реальності та їх «опису всередині» і т. д.» [там само].

Одним з таких «інших метафізичних» шляхів виступає сучасний перехід від «культури значення» до «культури присутності». Автор книги «Виробництво присутності. Чого не може передати значення» (2004) Х. Гумбрехт першим надав чутливості присутності вповні герменевтичну, поняттєву форму, зафіксувавши співіснування вказаних двох культур у сучасності, чим кинув виклик «широко затвердженій традиції, згідно з якою центральною – тобто єдиною центральною – практикою гуманітарних наук є тлумачення, інакше

⁶⁰ Подібні «некласичні» процеси сьогодні відбуваються й у природознавчих та точних науках. Це теж – свідомство дії вказаного континууму.

кажучи впізнання і/або привласнення значень» [637]. Подібна тенденція кореспондує зі сперечанням прихильників модерну (ратували за комунікативну раціональність і здатність договору в ході єдиного дискурсу) і постмодерну (виступали проти диктатури розуму і за множинність дискурсів). Обидві позиції, якими б протилежними вони не здавалися, боролися за інтелектуальну свободу суб'єкта в сфері загального принципу – *комунікативності* (невід'ємної від мистецького континууму, тим більш – живого тільки у звучанні-комунікації музичного мистецтва). Фактично, починаючи з другої половини ХХ століття, «паралельно спору модерн/постмодерн, формується третій напрямок – який постав на захист чутливості, орієнтуючись не стільки на тлумачення⁶¹, скільки на *присутність*, який відхиляє герменевтику і відроджує увагу до образності» [816, с. 68]. На думку М. Кагана, «художні образи як особливий плід духовної діяльності людини в культурі, як би подвоюють реальний світ; вони відрізняються від понять, якими оперує наукове пізнання, і від ідей, в яких ідеологія втілює ціннісне осмислення світу, від проєктів неіснуючого, але бажаного, ідеалів, які створюються духовно-перетворювальною активністю людини; *художній образ виявляється одночасно і переживанням, і поняттям, і ідеєю, і ідеалом* (курсив мій – А. Ч.) і, разом з тим, він «відкритий» для співтворчості сприймаючих його людей, які повинні його пережити, інтерпретувати, «докласти» до свого досвіду і духовного світу, тим самим продовжуючи творчий процес, розпочатий художником: так художній образ виявляється і засобом спілкування людей» [341]. Для музичного мистецтва, первинно виконавського (діяльнісно-присутнісного за природою: поза виконання, а отже присутності, немає музики),

⁶¹ Ще у 1966 році С. Зонтаг пише есе «Проти інтерпретації», в якому висуває ряд претензій на адресу інтерпретативних практик і пропонує ставитися до явищ культури та суспільства «як вони є», а не «що вони значать». Дещо подібне відбулося й у музиці: у 2002 році була видана книга композитора В. Мартинова «Кінець часу композиторів». Споглядаючи і аналізуючи ситуацію постмодерну (постпостмодерну, як зауважила Т. Чередниченко, «вся європейська композиторська музика, що почалася з революції (в ХІ ст.), з кожним новим століттям почастишала реформи, складаючись в низку суцільних «нових музик»» [523, с. 290]. Але закінчення часу композиторів не слід розуміти як «зупинку» композиторської діяльності або як зникнення композиторів з контексту суспільно-мистецького життя.

інтерпретація («тлумачення»), герменевтика, семіотика, семантика знаходяться у органічному діалектичному поєднанні з почуттєвим переживанням і пошуком себе через Іншого (М. Бахтін), а музичне мислення фактично перетворюється на *мислечуття*, що певним чином кореспондує з «буттясвідомістю» М. Мамардашвілі. Звукообразність же виступає іманентною (хоча і еволюціонуючою) властивістю музичного мистецтва, тож увага «культури присутності» до образного аспекту смислу актуалізує музичні прояви культури.

Музично-інструментальна культура фактично була «культурою присутності» первинно (в музикознавчих розвідках ця проблема наявно постала від 80-х років ХХ століття) – з іманентними діалогічними ознаками (широко відома професійно-виконавська, а також композиторська і міфологічно-слухацька персоніфікація інструментів; також – комунікативні процеси зі слухачем та іншими виконавцями – інструменталістами або вокалістами, танцюристами). Крім того, виконавцю-інструменталісту для «висловлення» потрібний інструмент, а інструменту для звучання – виконавець; поза присутності (фізичної і психічної, свідомої і підсвідомої, об'єкту і суб'єкту, інструменту-«буття» і виконавця-«свідомості») неможливе життя музики як мистецтва звукообразів, звукового мислечуття (за або поза участю слова). А ось культурозначення і специфічно-семантичні параметри музики у цілому і музично-інструментального мистецтва (як її підсистеми) формувалися вельми тривало і поступово. Причому інструмент, як один з чинників «присутності», завжди так чи інакше «брав» не пасивну, а активну «участь» у комунікації з виконавцем: часто «підказував», спрямовував хід розвитку музичного мислення.

Як будь-яке дослідження глобально-планетарного масштабу, вчення В.І. Вернадського (продовжене певним чином і у філософських нарисах Мамардашвілі та інших мислителів) є «відкритим» за своїм характером, воно принципово не може бути закінченим. Вернадський «підводить» дослідників до планетарної концепції творчого характеру людського розуму в космічному середовищі світу, розвитку та вдосконалення соціо- і культуросфери, складовою частиною яких є музично-інструментальне мистецтво. Створюючи

(досліджуючи) кожную таку сферу, людство й саме перебуває під її впливом. Кожна зі сфер постійно змінюється і кількісно, і якісно. Накопичуючись і збагачуючись в одні періоди, сфери можуть віддавати людству свою енергію в інші періоди більше, ніж отримують. Подібні процеси, зафіксовані на рівні мета- (ноосфери) або макросистем (культури), відтворюються і в галузях більш локальних систем: так, культуросферні інтенції набували все більшого впливу, транспонуючи у XX столітті свої методи у природознавство і навіть точні науки, а відносно локальна система музично-інструментального мистецтва, вельми тривалий час «навчаючись» засобам впливу у синкретичному цілому або від інших мовно-комунікативних систем, виробляючи власні звукообразні прийоми протягом кількох століть, у XX столітті виявила здатність до зворотного процесу – «навчання вчителів», коли не тільки вокальна музика, живопис, театр, мистецтво кіно, але й філософія⁶², соціологія, фізика, математика, технології беруть до озброєння закони музичного розвитку й функціонування як діяльнісні методи пізнання світу (про теорію атома водню Н. Бора Ейнштейн сказав: «Це найвища музикальність в галузі думки»; А. Зоммерфельд стверджує про квантову теорію: «Те, що нам сьогодні вдається зрозуміти мовою спектрів – це справжня музика атомних сфер, співзвуччя цілочисельних відносин, все зростаючий порядок і гармонія при всьому їх різноманітті... квантова теорія являє собою той повний таїнств інструмент, на якому природа виконує спектральну музику» [317, с. 255]). У сучасній ситуації, коли суспільством гостро відчувається необхідність затвердження базових духовних цінностей, музика все частіше усвідомлюється як онтологічна основа культури в цілому, її «вираз і передбачення» (В. Апрелева [31], В. Суханцева [781] та ін.), а також як особливий шлях пізнання. Музикальність в XX столітті осмислюється як властивість мислення взагалі, що відбивається, відповідно, в різних видах мистецтв у тій чи іншій художній формі (О. Лосев, В. Кандинський, М. Чюрльоніс та баг. ін.).

На духовну й культурно-мистецьку складові ноосфери вказує і розуміння Вернадським (та його послідовниками) останньої не як

⁶² Достатньо назвати «Гру у бісер» Г. Гессе.

абстрактного «царства розуму», а діалектично: «Ми бачимо і знаємо..., що наукова творча думка виходить за межі логіки (включаючи до логіки і діалектику в різних її розуміннях). Особистість спирається в своїх наукових досягненнях на явища, які логікою (як би розширено ми її ні розуміли) не охоплюються... Зараз це галузь філософських побудов, які дещо з'ясували, але в цілому сфера цих явищ знаходиться в хаотичному стані ... Ми бачимо тільки, що величезна галузь явищ, що мають свій науково закономірний, найтіснішим чином пов'язаний з соціальним строем, а в кінцевому підсумку з будовою біосфери – і ще більше ноосфери – *світ художніх побудов, які не зводяться в деяких частинах своїх, наприклад, в музиці*⁶³ або *зодчестві*, хоч як значно до словесних уявлень – має великий вплив на науковий (і не тільки – А. Ч.) *аналіз реальності (курсив мій – А. Ч.)*. Управління цим апаратом пізнання для наукового розуміння реальності, яке мало відбивається в логіці, є справою майбутнього» [141] (і наукове та культурне сьогодення втілює передбачувані мислителем настанови). На думку Г. Аксьонова, під час важкої хвороби на тиф у 1920 році, Вернадський зрозумів, що «істина, навіть наукова, логічна істина не дається людині як послідовний висновок з низки наукових умовиводів. Вона приходить позалогічним шляхом»⁶⁴. Істина не думається, вона переживається усією істотою, усім мучеництвом особистого життя»⁶⁵ [19, с. 252–253] (не будучи мистецтвознавцем і не торкаючись художніх процесів, Вернадський точно охоплює принципи мистецького мислення, фактично проектуючи їх на природознавчі галузі – через відчуття цілісного системного методу). Після таких «проривів свідомості» у надзвичайному стані «головним інструментом дослідження біосфери у Вернадського стає «*емпіричне узагальнення*» (поняття Вернадського), що знаменує оформлення нової для філософії науки XX століття логіки і методології природознавства»⁶⁶ [741, с. 126] та науки у цілому.

⁶³ Таким чином Вернадський зазначає неминучий вплив мистецтв, і музики зокрема, на розвиток ноосферних мисленневих процесів.

⁶⁴ Спорідненим, на нашу думку, інсайтним проявом.

⁶⁵ Після цього, від 1921 по середину 1930-х років Вернадський фактично одним з перших науковців почав розвивати семіотичний напрям досліджень.

⁶⁶ Даний період розвитку концепції «семіосвідомості» позначився зацікавленням Вернадським трудами Ч. Пірса та Дж. Дьюї.

Відправним пунктом своїх досліджень і В. Вернадський, і Т. де Шарден вважали цефалізацію (процес збільшення маси головного мозку і, як наслідок, еволюційно прискорений розвиток нервової системи людини), коли відбувається стрибок – від інстинкту до думки (причому *розум* в концепції «сфери розуму» трактується в розширювальному ключі, як *духовно-культурна діяльність в цілому*), отже, еволюція біосфери йде в напрямку *розвитку свідомості*, тобто формування ноосфери. Звідси висновок: нематеріальна думка (мислечуття) людини стає геологічним фактором, матеріально перетворює планету⁶⁷. В. Вернадський вказував, що перетворення біосфери на ноосферу відбувається за допомогою особливого роду енергії – *енергії людської культури або культурної біогеохімічної енергії* [141], яка проявляється як геологічна сила, «матеріалізується» у зміні навколишнього середовища (ця думка сьогодні актуалізується у гуманітарних дослідженнях). За Шарденом, ноосфера має «фундаментальну зернистість» і структурується наявністю ниток (волокон), які зараз можна визначити як *ядра і комунікаційні механізми культури*, що розгортаються в просторі. На думку І. Дмитревської, основними характеристиками системної організованості біосфери є потоки – інформації, енергії і речовини; головну (концептуальну) роль у біосфері відіграє енергія. У ноосфері ж інформація і енергія міняються місцями: інформація направляє потоки енергії, енергія структурує речовину. Отже головний ноосферний закон визначає рух *від інформації до речовини* [264, с. 26–27] (що буквально відтворює музично-інструментальна гра). Його доповнює основний семіотичний закон, який «... розкриває антропологічний механізм породження інформації...: речовина розгортається в енергію, енергія розпаковується в інформацію»

⁶⁷ П. Тейяр де Шарден називав ноосферою якусь «оболонку думок» над Землею, представляючи розум як полум'я, в якому гріється земна куля і яке поступово охоплює планету, утворюючи її новий покрив: «Земля не тільки покривається мірадами крупинок думки, але огортається єдиною мислячою оболонкою, що утворює функціонально одну велику крупинку думки в космічному масштабі» [790, с. 365]. На думку В. Вернадського, ноосфера – матеріальна оболонка Землі, вона змінюється під впливом людей, які своєю діяльністю так перетворюють планету, що можуть бути визнані «потужною геологічною силою». Ця сила своєю думкою і працею розбудовує біосферу «в інтересах вільно мислячого людства як єдиного цілого» [143, с. 218].

[745, с. 103] (в музиці – це вплив композитора на слухача і виконавця, виконавця – на слухача, а їх усіх – на ноосферний процес). В цьому законі головну роль грає *культурна енергія* (біогеохімічна, в ноосферній концепції). Обидва вказані закони накладаються в круговому русі ноосфери [745, с. 105], що дозволяє людині направляти біосферний потік «енергія – інформація – речовина» в іншому напрямку: «інформація – енергія – речовина». В функціонуванні системи музично-інструментального мистецтва перший з вказаних потоків фіксує композиторську творчість у русі від задуму до його інструментального⁶⁸ втілення, інший – виконавську, від композиторського тексту до виконавського, у комунікативному акті інструментальної гри. Причому з інформацією працює як особистий (композитора, виконавця, слухача), так і колективний розум людства. А оскільки інформація є концептом (і складовою) системи ноосфери, то колективний розум виступає системоутворюючою властивістю системи «ноосферного суспільства» [291, с. 270] (останнє – це, в першу чергу, ноосферна свідомість).

З точки зору енергетичної концепції ноосфери (що останнім часом все більш актуалізується), значущою є теорія *пневматосфери* – як сфери вищих духовно-моральних цінностей – о. П. Флоренського: у листі Вернадському від 21 вересня 1929 року богослов-мислитель висловлює думку⁶⁹ про «існування у біосфері, або, може бути, на біосфері того, що можна було б назвати пневматосферою, тобто про існування особливої частини речовини⁷⁰, яка утягнута до *колообігу культури* або, точніше, *колообігу духу* (*курсив мій* – А. Ч.). Незвідність цього колообігу до загального колообігу життя не підлягає сумніву. Але є... особлива стійкість речових утворень, опрацьованих духом, наприклад, предметів мистецтва» [159, с. 588]. Вернадський таким утворенням вважав не мистецтво, а наукову думку, надаючи

⁶⁸ У вокальний або вокально-інструментальній музиці механізм той самий, але музичний інструменталізм більш наочно-дотиково виявляє етап «речовини» – не тільки звучно, а й буквально зорово-просторово.

⁶⁹ Цитована вище ідея Вернадського про енергію людської культури міститься в роботі Вернадського [141], написаній після спілкування з Флоренським.

⁷⁰ Флоренський вказує на теорію сфрагідації («накладання душою знаків на речовину» грецького патристика Г. Нисського [823, с. 164].

йй планетарний характер, але нам, вслід за Д. Смирновим, здається, що можна сміливо транспонувати це твердження й на мислення у цілому, зокрема, на різні типи раціональності – міфологічний, релігійний, філософський, художній (музичний), що символічно знаходить відбиття у терміні «наукова віра» (який Вернадський застосовував в останні роки життя і творчості). Пролонгуючи роздуми П. Флоренського [818] щодо знарядь-інструментів і творчості як феургічної діяльності [822], вказана особлива *стійкість «опрацьованих духом утворень» логічно проектується і на музичні інструменти*⁷¹. Отже у пневматосфері накопичується і з неї транслюється духовний досвід людства, який може втілюватися як в артефактах, символах і текстах (зокрема, музичних), так і в ландшафтах. Ідея пневматосфери Флоренського виявилася, на думку Д. Смирнова, для Вернадського тою *відсутньою ланкою*, яка допомогла йому *остаточно вибудувати теорію переходу біосфери до ноосфери, де визначну роль відіграє людина, що створює культуру*⁷². Враховуючи створення людиною музичних знарядь як одночасного продовження себе⁷³ / відокремлення від себе⁷⁴; виготовлення їх з природних матеріалів і необхідність участі-одухотворення людиною-виконавцем, *музичні інструменти (музично-інструментальне мистецтво у цілому, як система) є показовою «ланкою ланки» цього переходу*. Взагалі-то, Флоренський не образно, а буквально пише про живий

⁷¹ Докладніше про це у кандидатській дисертації В. Петрик [627], виконаній під науковим керівництвом автора даного дослідження.

⁷² Тут доречно нагадати і позицію В. Ключевського, який об'єднував явища культури і цивілізації в зв'язку з таким їх спільним призначенням, як «ступінь вироблення людини і людського співжиття» [384, с. 15]. На думку О. Самойленко, теоретична перспективність такого підходу обумовлюється виявленням двох відправних характеристик культури: «а) її головна дійова особа, що породжує початок («автор»), в той же час, предмет інтересів і мета всіх процесів – людина, яка, таким чином, стає і суб'єктом, і об'єктом культури; б) протиставлення загального та індивідуального, соціуму і особистості (гуртожитку і окремої людини) – помітна передумова особистісного діалогу з культурою, яка в такому випадку виявляється в положенні «суб'єкта діалогу». Іншими словами, культура за першим своїм визначенням схильна до «персоніфікованості» явищ, до взаємозамінності суб'єктивного і об'єктивного чинників» [695, с. 27].

⁷³ Створення за своєю подобою, на що вказують, наприклад, назви частин інструментів, їх персоналізація та ін.

⁷⁴ Наприклад, приховування людського голосу, за Б. Астафєвим, або наслідування природним «голосам».

вплив предмета мистецтва, про його енергію: цей вплив «ніколи не вичерпується», з нього «вічно б'є струмінь самої творчості, як жива, пульсуюча діяльність творця, хоча і відсунута від нього часом і простором⁷⁵, але все ще невіддільна від нього, яка все ще переливається і грає квітами життя, завжди схвильованої еνέρґіа духу» [823, с. 202]. На думку Д. Смирнова, пневматосфера виступає в ролі «ейдетичного простору, який передбачає суцільність, універсальність і однорідність, в той час як ноосфера при всеосяжності має на увазі внутрішню різноманітність, подібно біосфері та літосфері» [741, с. 129]. *В ейдетичному аспекті музичні інструменти постають (додатково) візуально-просторовим уречевленням (буквально – інструментом, інструментарієм, засобом) звучно-художньої частини пневматосфери.*

Проблема «тонкоенергетичної складової» творів мистецтва завжди цікавила митців та дослідників. Так, М. Шишин вказує на роздуми про це у М. Еліаде, М. Хайдегера, А. Ортеги, М. Епштейна, О. Уроженко (остання пише про експеримент щодо виявлення незримих структур картин, коли випромінювання показали спорідненість в роботах одного й того самого автора [928, с. 84]). Б. Бернштейн описує яскравість власного інтуїтивного прозріння: «Здається – ніби ми маємо справу з деякою постійною кількістю пластичної творчої енергії, необхідно присутньої в Великому Просторі Культури. Можна припустити, що існує особливе поле культурних функцій, якому належать тільки просторові мистецтва (музика вже остаточно визнана часопросторовим, наочно уречевленим в музичному інструменталізмі – А. Ч.) і які за них ніхто виконати не може» [76, с. 278]. Отже, дещо спірна, на перший погляд, складно пояснювана гіпотеза про існування тонкоматеріальної реальності та особливий її прояв в «предметах культури» (до яких віднесемо і музичні інструменти – як знаряддя музичного мистецтва та як мистецькі артефакти) має вже достатню кількість підтверджень у різних галузях знання.

⁷⁵ У випадку музично-інструментальної гри «відсувається» хіба що відсутній у залі композитор або його задум, саме ж виконання у часі і просторі буквально являє «живу, пульсуючу діяльність».

Таким чином, Вернадський та його послідовники підходять до пізнання і розуміння феноменів, які принципово не можуть бути вербалізовані: саме тут народжується поняття ноосфери як «емпіричного узагальнення, яке має бути вираженням у реальних формах» [625, с. 204], точніше, як узагальнення ейдетичного, яке відчувається, розуміється, але важко виражається. Саме це відбувається в музиці, власними мовними засобами, поза вербального втілення навіть за умов використання слова. Сенси, які «принципово не можуть бути вербалізовані» (хоча слово завжди так чи інакше присутнє у їх поясненні, дослідженні, обміні враженнями тощо), уречевлюються специфічними засобами мистецтв (в літературі і поезії слово, подібно до музичних звучних знаків, виступає мовними знаками художнього смислопокладання, інакше, ніж у мовленні), що пов'язане з семантикою специфічних мистецько-мовних знаків (де мова, у свою чергу, корегується ціннісними відносинами⁷⁶). Знакове опредметнення (матеріалізація) смислу у «реальних формах» (музичні інструменти тут представляють блискучі можливості живої, плінної, дихаючої матеріалізації) дозволяють дійти рівня «емпіричної узагальненості», співвідносної з ноосферним (зокрема, у цілісності матеріального/духовного). Аверинцев взагалі не ставить питання про розподіл культури на матеріальне і духовне, оскільки «обговорення культури як явища, пов'язаного з символами і процесами символізації знімає і необхідність, і можливість такого поділу: бо символ є матеріально-духовним» [695, с. 31]. А культура (як досвід символізації, у тому числі) виявляє особливу тотожність матеріального і духовного на всіх рівнях: «... духовність обертається матеріальною силою ..., а матеріальна сила дозволяє збутися духовному змісту» [9, с. 234]. На думку О. Самойленко, пояснення символіки культури як «великої» підводить до антиномії «смерть – безсмертя», яка у багатьох відношеннях синхронна антиномії «швидкоплинне – вічне... Швидкоплинне, тимчасове постає єдиною можливою формою

⁷⁶ М. Бахтін визначає музику як мову і систему ціннісних відносин (тобто, в контексті культури), Бахтін також вказує на її релігійну – не обмежену будь-якими конфесійними умовами природу, тобто на спрямованість музики до «верховного смислу» [818], до «метаісторичних загальносоціальних ціннісних установок [695, с. 28].

існування вічного, як «арифметика» культури⁷⁷ дозволяє виникнути її «алгебрі», «малий» час історії – «великому»» [695, с. 31, 30]. Саме тут (і так), на думку дослідниці, виникає символіка культури, саме з боку такої символіки Аверинцев і оцінює культуру в цілому, адже на його погляд, «... історія культури ... є в своїй найістотнішій частини є історією людської символіки», а «арифметика культури» займається «тими значеннями символів, які текстуально (мовно – А. Ч.) засвідчені для даної епохи, для цього – і до того ж максимально вузько взятого – культурного кола» [9, с. 214–215] (що унаочнюється в «арифметиці» музики, її специфічно-мовних символах, знаках і звучаннях); «арифметика культури» звернена до *сислової цілісності символу, його духовного боку* (хоч вони й здобуваються різними шляхами), до «неподільності, континуумності кінцевих «сислових інстанцій»», виходячи з яких «можна апелювати до художньої цілісності мови музики, до семантичної єдності і наступності музичної творчості, до єдності музичної свідомості (курсив мій – А. Ч.) і так далі, виправдовуючи, таким чином, правомочність семіологічних досліджень» [695, с. 9]

Перебуваючи у постійних пошуках суміщення своїх біосферних і ноосферних наукових напрацювань, Вернадський неминуче виходить на семіотичний рівень⁷⁸ проголошеного «емпіричного усвідомлення». На думку Вяч. Іванова, праці Вернадського виявляють широку *семіотичну перспективу*⁷⁹, що яскраво відтворене в «семіотичній книзі «Наукова думка як планетне явище»» [319, с. 690]. Поняття Вернадського «емпіричне узагальнення» Д. Смирнов пропонує розглядати як «*семіотичне трактування знаків* («узагальнення знаків») біосфери (ноосфери) в рамках наукової парадигми знання»

⁷⁷ Нагадаємо про «вищу математику гуманітарних наук» С. Аверинцева з іманентною якістю зростання її «величин».

⁷⁸ В цей період вчений випишує нову книгу Ч. Пірса – фундатора американської семіотичної традиції.

⁷⁹ Вернадський «читав на 15 мовах і кількома писав» [55, с. 52], що говорить про «семіотичну відкритість особистості новому знанню. Талановитість до мов безпосередньо свідчить про унікальну здатність до освоєння різних знакових систем природного і штучного походження [741, с. 125]. А сама наукова методологія миття імпліцитно містить роздуми про знаки, символічні і семіотичні феномени [там само, с. 124].

[741, с. 127] і вважає, що мислитель одним з перших «в історії світової науки здійснив наукове семіотичне дослідження»⁸⁰ [там само, с. 129]. Простежити ж зв'язок між концепцією біосфери і теорією ноосфери (як вчення про перехід однієї в іншу) стає можливим тільки через семіологічний підхід – через *семіосферу*. Як таку – поняття і явище – семіосферу Вернадський «омінає»⁸¹, кинувши «місток» відразу від «емпіричного вчення про біосферу... до ейдетичного вчення про ноосферу», що «дало привід для критики вчення про перехід» як містичної «утопії з нальотом релігійності. У методологічному аспекті вчений пройшов шлях від поняття, судження і умовиводів до відчуття, сприйняття і уявлення: від індукції і дедукції (що дало йому можливість створення біосферного природознавства), минаючи аналогію (що не вилилося в виявлення семіотичного зв'язку природи і культури), до інтуїції (що «перетворило» біосферу на ноосферу)... Вчення про знаки (семіосфера), як воно народжується в другій половині ХХ століття, є тим інструментарієм, за допомогою якого людство в цілому і кожен індивід окремо можуть відчутти і побачити ноосферу» [741, с. 131]). Музична семіологія це блискуче доводить, зокрема, в своїй інструментальній (наочно-дотиковій, позавербальній) галузі.

Термін семіосфера⁸² був введений в науковий обіг Ю. Лотманом (за аналогією з «ноосферою» і «біосферою» В. Вернадського і під впливом цих концепцій) [485, с. 629–630] і розумівся ним як «синхронний семіотичний простір, що *заповнює кордони культури* (курсив мій – А.Ч.)... є умовою роботи окремих семіотичних структур

⁸⁰ Мається на увазі «неусвідомлена» семіотизація Вернадським геологічного шару біосфери на першому етапі його досліджень (до проголошення ноосферної концепції): «Кожен мінерал багатолікий: він і хімічна сполука, і (зазвичай) кристал, і геологічне тіло, і продукт певних реакцій, і спадщина якоїсь геологічної епохи, і корисна копалина» [54, с. 55], що кореспондує з багатозначністю слів мовлення та полісемантичністю невербальних знаків.

⁸¹ Зникнення чисто семіологічної ланки в логічному ланцюжку біосфера – семіосфера – ноосфера зумовило, на думку Д. Смирнова, виникнення «спотвореної картини сучасної дійсності у людини, яка звикла ... традиційно звертатися до логіки «формальної» [741, с. 131].

⁸² Сфера – дуже вдала просторова модель, що дозволяє «символізувати нескінченність: ні на зовнішній, ні на внутрішній поверхні сфери годі й шукати точок, які визначаються як початок і кінець» [98, с. 157].

і, одночасно, їх породженням» [481, с. 4]. Тобто, на відміну від ноосфери, яка охоплює всю географічну оболонку, семіосфера спочатку обмежувалася простором певної культури та системи її кодів: «Нерозкладним працюючим механізмом – одиницею семіозису – слід вважати не окрему мову, а весь притаманний даній культурі семіотичний простір. Цей простір ми визначаємо як семіосферу» [485, с. 251]. Але надалі (у самого Лотмана) поняття семіосфери отримало планетарного масштабу як невід’ємна частина інших концептуальних «сфер» у їх всеосяжності: «Знаки утворюють тексти, тексти – культуру, культури – семіосферу... семіосфера – це *культура всіх культур* (курсив мій – А. Ч.) і середовище, що забезпечує можливість їх виникнення та існування» [484, с. 20].

У передмові до видання англійською мовою роботи Ю. Лотмана «Всередині мислячих світів» У. Еко дуже високо оцінює поняття семіосфери, де представлено «породження художнього тексту як процес індивідуального відтворення набору процедур, які організують соціальну фактуру комунікації» [945, с. 407]. Постулювати ж «універсальну галузь комунікативних явищ», на погляд У. Еко, семіологам дозволила «поява теорії інформації, теорії ігор, структурного аналізу в лінгвістиці і в культурній антропології» (тобто, розгортання системології і практичної ноології), згідно з якою «закони, що управляють кожним комунікативним сектором, розглядалися як варіанти кодів більш високих рівнів» [там само]. Необхідність і неминучість впровадження семіологічного (а, значить, і системного) підходу У. Еко формулює однозначно: «...знакові системи існують навіть тоді, коли сам факт їх існування неочевидний і непередбачуваний» [945, с. 407–408]. Як «головне визначення» (метафоричне, але дуже влучне) Еко виділяє лотманівське уявлення образу семіосфери у вигляді залу музею з безліччю експонатів, текстів, правил, пояснювальних текстів та інструкцій з дешифрування, екскурсів і відвідувачів – що разом працює як *єдиний механізм*, в якому «всі елементи знаходяться не в статичному, а в рухливому, динамічному співвідношенні, *постійно змінюючи формулу відношення один до одного* (курсив мій – А.Ч.)» [945, с. 413] (тобто, система знаходиться у необхідному для саморозвитку стані нестійкості).

Ці висловлення Ю. Лотмана та У. Еко⁸³ про систему семіосфери буквально кореспондують з *семіотикою музично-інструментального мистецтва, де композиторський (у тому числі, письмовий, нотний) і виконавський тексти; музичні інструменти з їх технологічними та художніми властивостями; символікою та історією створення і використання; естетико-філософські та соціально-культурні засади різних епох (зокрема, й культурна пам'ять); композитори, виконавці і слухачі, з індивідуально-особистісними та колективно-розумовими аспектами проявів – діалектично-рухливо взаємодіють у цілісно-структурному, системному утворенні.*

Вяч. Іванов розширює значення поняття семіосфери в контексті культурної антропології, одночасно обмежуючи його суто мовленевими (і мовними) проявами: «Семіосфера, що є частиною носфери і пневматосфери, включає в себе в даний час, перш за все, природну мову як найбільш ємну систему знаків і текстів, значне число його спеціальних варіантів або відгалужень, мовних жаргонів, соціальних і місцевих діалектів і жаргонів та мовних текстів, пристосованих для особливих умов спілкування» [322, с. 99–100]. Текстологічно-семіологічний підхід характерний і для розуміння семіосфери культурологом О. Бразговською: «семіотичний простір культури, який функціонує як семіозис. Позиції знаків в семіосфері займають мови і тексти» [98, с. 157]. На наш погляд, межі семіосфери неминуче поширюються й на штучні (мистецькі) мови. Так, специфічна музична мова, будучи символічною за своєю природою (за умовами формування і транслювання) не має безпосередніх прототипів за межами музики (у позахудожній сфері)⁸⁴. А отже – пов'язана «зі складно-опосередкованими шляхами семантичної конкретизації»; таку складність «підсилює не-предметність, не-фактографічність, свобода від зовнішньої реальності

⁸³ Останній здійснює «переклад», інтерпретацію лотманівського тексту, утворюючи «текст на текст».

⁸⁴ Ортега-і-Гассет висловлює думку щодо копіювання музикою тільки самої себе і, відповідно, спорідненість з міфом як самопороджувана ціннісна структура [607, с. 170]).

музичних символів, їх «не-зображувальність» і «не-описовість»⁸⁵ [695, с. 48]. Тому особливості асоціативного сприйняття музики спираються на «інтимно-психологічні умови – на переживання в зв'язку з провідними емоційно-експресивними значеннями музичного звучання», а також – «на часові умови – історичні і композиційні – на слухацьку – музичну пам'ять як на естетичну пам'ять, тобто пам'ять про естетично значущі часові відносини в музиці» [там само], які так чи інакше позначаються в композиційній формі музики та її мовних засобах. Музичний час історично отримував «оформлення», організацію, крім словесно-музичних жанрів з «навчанням» у поетично-фразувальних структур (зокрема, «святого слова»), також в інструментально-танцювальній і пісенній (коротко-строфічній, з необхідністю інструментального акомпанементу для підтримання пульсації) музиці – як певній життєво-побутовій, «веселій», оптимістичній альтернативі вказаному слову, «самонавчаючись» на практичному (тут і зараз, під час руху – фізичного і музичного) поєднанні «зрозуміло-простих», коротких – невокальних – структур.

У структурно-генеративному аспекті «продуктом» музичної мови є текст, але він не зводиться до мови («яка не може пояснити всі особливості тексту, передусім, лексичні, «не абстрактні моделі одиниць, необхідних для організації лексики, ... а саме «музичні слова», взяті в їх живій інтонаційній плоті») і залежить від тих чи інших форм і процесів мовної діяльності, тобто має двояку природу [33, с. 59]. Важливими тут є і особливості психологічних механізмів творчості, «вишпекані» еволюцією музичної свідомості, а також репрезентація кожним музичним текстом тих стильових інтенцій, що його породили. Отже, якщо «мова – це ще не текст, то текст – це вже не мова» [33, с. 65]. Якщо літературний текст спирається на мову, на значення слів (тобто здатний «виходити до екстралінгвістичного простору»), він більш незалежний і самостійний, ніж музичний, то «музика змушена спиратися перш за все на саму себе... щоб бути

⁸⁵ Які «складно-опосередковано», а іноді й реально все ж присутні в музичному звучанні, що якраз доводить деякі музично-інструментальні втілення зображального характеру – фанфари, «хвилі», «кроки» тощо, які завжди мисляться образно ширше, але є й максимально конкретними звуконаслідуваннями.

зрозумілою, знайти комунікативні властивості, вона повинна довго виробляти власні конструкції, знаходити в них закономірності, які робили б їх логічними, надавати їм характер постійності, відновлювати їх у кожному новому тексті» [33, с. 64]. На відміну від слова, яке долає свою часову природу «відносною сталістю словесного значення», музика це відтворює «повторенням структури (на початкових етапах музичної автономізації – коротких, танцювально-пісенних, щільно пов'язаних з інструментальним супроводом), точніше, її типу. Іншого шляху у неї немає. Історія музики не могла б здійснитися, якби не було залежності майбутнього від минулого. Порушення цієї залежності загрожує «збоями» в ритмі історії, які відбувалися лише в періоди радикальних революцій в музичній мові» [там само].

Під текстом в музиці О. Самойленко розуміє «особливим чином впорядковану, ієрархічну, структуровану, системно-функціональну єдність музичних значень та їх знакових носіїв» [695, с. 268] (тобто – таку з музичних систем, яка виступає системоутворюючою щодо більшої системи – музики). Текстологічний аналіз дозволяє «наблизитися до найбільш важких питань музичної семантики остільки, оскільки він виявляє нерівність смислу (змісту музики) як значенням, так і знакам (в їх специфічній музичній виразності)... значення «не дотягує» до цілісності смислу, а знак є однією можливою «речовою формою»» [там само]. Таким чином значення розташовується між знаком і смислом, де власне і виникає текст (семантична тканина) музики. Будучи завжди – «між», «в проміжках ним же «розпочатого» діалогу», музичний текст демонструє іманентну подвійність музичних значень: фіксованість – невизначеність, статичність – динамічність, «абсолютність» – відносність, гранична умовність, «уявність», готовність, завершеність – незавершимість, непередбачуваність, «загальні місця» – «самотність» та інше. Тому «єдиний і постійний смисл» в музиці демонструє мінливі, рухливі свої боки. Отже, «з боку смислу, музичний текст може бути охарактеризований як єдність множинного, з боку значень – як множинність єдиного, що і визначає своєрідні знакові функції музики (їх символічну відносність). Розвиток іншого боку музичного тексту пов'язаний з досвідом композиторської творчості, тобто з феноменом твору... Текст в музиці може розглядатися як сукупність результатів семан-

тичної репрезентації, отже, цільовий продукт музичної семантичної пам'яті» [695, с. 269, 312–313]. *Уречевленням наочно-дотиково-просторовим носієм «музичної семантичної пам'яті» є й музичні інструменти, більш того, вони звернені одночасно до минулого (як «хранителі») і майбутнього (як потенційно більш «сміливі» знаряддя звукових пошуків з великим потенціалом, ніж голос). Поняття «семантичної пам'яті» поєднує семіотичний і психологічний підходи (рівноважливі в музиці), стає ключовим у визначенні природи музичного тексту, що пояснює внутрішню активність, «самозрастаючий логос», свободу ототожнення і розтотожнення структурних і семантичних функцій музичного тексту та інших систем музики (функціональну множинність їх складових) [695, с. 316].*

О. Бразговська виділяє кілька рівнозначних сутнісних характеристик семіотичного простору культури [98, с. 158–161], які проєктуються і на локальну (у порівнянні з системами культури і музичного мистецтва) *систему музично-інструментальної творчості, котра виробила власний семіотичний простір* зі специфічними та універсально-музичними характеристиками:

– виникнення (автономізація) музичного, далі – музично-інструментального семіотичного (і семантичного) простору у результаті семіотичної взаємодії (а не простої суми або калькування) загально-культурних, іншомистецьких, мовленнєвих та інших мов і текстів⁸⁶ і кристалізацією власної мовно-виразової системи;

– неоднорідність⁸⁷ та наявність відносно (практично не-) перекладуваних⁸⁸ одна на одну мов/текстів⁸⁹, що зумовлене

⁸⁶ Ю. Лотман вказує, що будь-які форми семіотичної взаємодії мов і текстів слід розглядати як переклад, який є провідним механізмом культури, її двигуном; він можливий між текстами однієї мови (переклад-інтерпретація), між текстами різних вербальних мов (міжмовна інтерпретація), а також між різносеміотичними системами (наприклад, вербалізація музики або її візуалізація в картині і танці).

⁸⁷ Включення до семіосфери мов з різними знаконосцями – вербальними / невербальними, дискретними / недискретними, стабільними / мінливими, усними / письмовими, різножанровими повідомленнями – висловлювання в актуалізованій формі і формі внутрішнього мовлення.

⁸⁸ Докладніше про це в кандидатській дисертації автора цієї роботи [880].

⁸⁹ Проблема неперекадуваних мов (напр., математика / музика) знімається наявністю мови-посередника, функцію якого, за О. Бразговською, завжди виконує вербальна мова. Але ж музиці й не потрібен вербальний перекладач, бо вона апелює і втілює «чисті смисли».

органологічними фактурно-артикуляційними і тембральними властивостями різних інструментів, органічністю історично-традиційного поєднання з голосом (танцювальним рухом) або «чистого» інструменталізму, метро-ритмічною та висотно-інтонаційною дискретністю/континуальністю тощо;

– хронологічність (відповідність чинній думці про явища різних часів) та алінеарність (відображення у нескінченній кількості знаків), що робить текстовий простір культури гіпертекстом, а в галузі музично-інструментального мистецтва відтворює накопичення мовно-стильових прийомів вираження (особливо яскраво проявляється у полістилістичних та поліжанрових тенденціях сучасності);

– динамічність і нескінченність, передусім, як *пульсація еволюцій та вибухів* (Ю. Лотман [485]), що зумовлює фактичну відкритість «списку мов і текстів... у нескінченність минулого і майбутнього», з постійним прирощуванням «подібно до пульсуючого Всесвіту» [98, с. 159] (зокрема, це ідіостиль митців та мистецьких мов, виникнення синтетичних видів мистецтв та інші художні практики, у тому числі, так були «*прирощені*» до *семіосфери мови і тексти музично-інструментального мистецтва*, наприклад, різноманітні фігуративні, віртуозно-технічні, жанрово-фактурні та інтонаційно-тематичні формули; явища симфонізму, камерності та концертності тощо);

– полілінгвальність⁹⁰, полікодовість⁹¹ з тенденцією постійного збільшення (створення нових, модифікації старих, синтезування) кодів – закладені в природі музично-інструментального мистецтва завдяки візуалізації, виконавській та композиторській геометризації (орієнтування на грифі, клавіатурі; системи нотопису тощо), необхідний зв'язок виконавських рухів та мовних засобів, виконавський артистизм, нотні ремарки і інструментально-технічні позначення, письмовий (композиторський) і виконавський тексти тощо;

⁹⁰ Неможливість мономовного існування за принципом додатковості мов; тому кожна людина – семіотичний поліглот.

⁹¹ Багаторівневе кодування на всіх рівнях вербальної мови, культури, самого суб'єкта, дискурсу, традиції тощ.

– дуальність / асиметрія⁹² – за Ю. Лотманом, культура, щоб бути мислячою системою, повинна мати у своєму розпорядженні, щонайменше, дві мови різної семіотичної природи [482] – що і призводить до асиметрії систем; у музичному мисленні в цілому це – аналітичне / синтетичне (образне) мислення, письмовий (композиторський) і виконавський тексти, дискретність/континуальність музичного часопростору, візуально-акустична і звучно-рухова природа образів тощо, в музично-інструментальній творчості – комуніканти виконавець/інструмент, композитор/інструмент, слухач/інструмент, візуально-акустичний(звуковий) образ інструмента, виконавця, музики, музично-мовні знаки і музичне мовлення та ін⁹³;

– наявність центру (найбільш активних мови і текстів) і периферії⁹⁴; за Лотманом, «семіосфера потребує «неорганізованого» зовнішнього оточення і конструює його собі в разі відсутності. Культура створює не тільки свою внутрішню організацію, а й свій тип зовнішньої дезорганізації⁹⁵ (античність конструює собі «варварів», а «свідомість» – «підсвідомість»)» [482]. Так само, наприклад, класична музично-мовна система заперечує авангардні інтенції, а авангардна, у свою чергу, – попередні класичні, а поява нових (значно модернізованих або принципово нових) музичних інструментів одночасно «розгойдує» традиційний (сталий) центр та створює собі необхідну (гірше «організовану») периферію (з найпростіших прикладів – поява скрипки відсунула «панування» лютні, фортепіано –

⁹² Адаже в основі будь-якої системи завжди лежить двійковий принцип («мінімальна одиниця семіосфери – біном як нерозривна єдність того, що означається, і того, що означає, референта і знаку, тексту і метатексту. Їх опозиція – це основа нашого мислення і матриця культури. У бінарну структуру входять доповнюють одна одну, системи з дискретними і недискретними знаконосіями» [98, с. 160]). У. Еко стверджує філософські кореня бінарного обчислення світу як універсального, оскільки воно представлене поняттями Бога і Ніщо, Присутності і Відсутності. Дан поняття вчений проектує в галузь проблем комунікації, перетворюючи їх на діалогічну взаємозв'язок відомого і невідомого, буття і мови, «первісного» і «іншого» місця, Єдиного (без розрізень) і людини. [944, с. 14–15].

⁹³ Вказані низки прикладів не є і не можуть бути вичерпними. В даній бінарній опозиції відсутність дзеркальної симетрії між її членами «стає генератором нових смислів в культурі» [98, с. 160]. Кожна бінарна структура володіє умовною межею, яка не стільки розділяє елементи структури, скільки їх з'єднує.

⁹⁴ Це рухливі локуси бінарної опозиції, аж до взаємообміну місцями.

⁹⁵ Паралельно з організованими зовнішніми зв'язками.

клавирів і т. п.) Втім, музично-інструментальна система не працює так прямолінійно: звичайно, є інструменти, які були суттєво удосконалені і «перекрили» своїх попередників, зберігши звуковидобувальні й певним чином тембральні принципи (наприклад, сокбут – тромбон, гідралос – орган, віола – скрипка), але не до повного винищення⁹⁶ (останніми роками аутентичне академічне виконавство на старовинних інструментах набуває все більшої популярності).

Лотманівська семіосфера – це семіотичний простір, куди занурений будь-який комунікативний акт, який визначає і зумовлює всі процеси породження текстів / їх інтерпретації. Ця концепція пояснює семіотичну природу не тільки простору культури, людської свідомості (так, вже після Ю. Лотмана виникає поняття «семіосфера індивіда», що дозволяє говорити про семіотичні алгоритми мовної свідомості/пам'яті; семіосфера індивіда функціонує як простір мов і текстів кожної людини, через неї людина отримує єдино можливий доступ до світу; по суті, це «семіосфера в семіосфері»), а й досліджуваного *музично-інструментального мистецтва – також специфічної «семіосфери в семіосфері»*. Ю. Лотман зазначає, що, людина (як мовна істота) не може сприймати несеміотизовані (які не стали знаком) феномени (тим більш, музично-інструментальні, які своєю зорово-просторовою уречевленістю звучання «волають» про сприятливі умови знакового подання). Реальність тільки тоді в прямому сенсі стає реальністю, коли вона «перекладається» на будь-яку мову/мови і стає текстом. Світ існує лише будучи зафіксованим в мові. Саме тому він і читається нами як «книга, накреслена Божим перстом» (У. Еко). Мовна семіосфера представляється Лотманом як єдине справжнє середовище людини, система мов дозволяє їй створювати багатовимірні картини світу. Мистецтво, і музика передусім (тим більш, інструментальна, позавербальна), у цьому відношенні здатні на нескінченну «багатовимірність» відтворення людських думок і почуттів, світу (навколишнього і потойбічного, яке можна тільки уявляти, але й відчувати енергетично), філософських концепцій та «картинності». Тому кожне з мистецтв вибудовує власну мову

⁹⁶ У фольклорному інструменталізмі відомі і такі випадки.

«висловлення», донесення смислу (а також активно використовує взаємообмін мовними та образними параметрами).

На думку Л. Вітгенштейна, кордони і структура світу у кожної людини відносно різні, оскільки визначаються репрезентативними можливостями мов (у тому числі, й мистецьких) даного індивіда. Семіосфера індивіда має ті ж властивості, що й семіосфера як модель культури (бінарність і асиметрія мов і текстів, їх неоднорідність, примноження в онтогенезі числа збережених в пам'яті мов і текстів та ін.). Оскільки ноосфера як «нове біогеохімічне явище, в якому людина стає діяльнісною частиною живої речовини і змінює «структуру самих основ біосфери» (В. Вернадський), має індивідуальну (феноменальну) основу» [92, с. 21], адже життя свідомості завжди унікальне (індивідуальне) в тому сенсі, що його не можна припустити і вивести з готового знання і наявних значень – *індивідність є важливою системною рисою ноосфери*. В музично-інструментальному мистецтві це не просто риса (необхідно спільна з ноосферною системою за фрактальною ознакою), а іманентна якість: на одному інструменті завжди грає одна особа. І якби вона не підпорядковувалась загальним принципам мислення (епохи, стилю, жанру, умов виконання тощо) *принципи «індивідності» не можна вилучити з акту інструментальної гри: виконавець та його інструмент це первинний («нульовий») щабель комунікативної звучно-музичної ситуації, а ансамблевисть, колективність виконання – наступний (що утворює додаткову складність ієрархічність системи)*. А позавербальне музично-інструментальне «висловлення» надає незрівнянно більше можливостей «множинності дискурсів» і свободи суб'єктів в сфері комунікативності.

Для концепції нашого дослідження важливою є така вказівка на динаміку семіосфери культури, в якій способом розвитку є пульсуючий алінеарний рух *через еволюцію і вибух*, на що вказував Ю. Лотман [485]⁹⁷. Під вибухом розуміється момент зіткнення мов різної

⁹⁷ У своїй останній книзі, «Культура і вибух», яка вийшла через кілька місяців після краху Радянського Союзу, Лотман обрав метафору «вибуху» для позначення того процесу, при якому межа стабільно-впорядкованої семіосфери розривається, а існуючий семіотичний порядок динамізується завдяки «струсу зовні» – таким чином він порушується і оновлюється.

природи (дискретних і континуальних), семантично різних текстів. Такий момент збільшує інформативність системи – народжуються нові⁹⁸ смисли, що визначає подальший шлях системи (до наступного інформаційного вибуху). При цьому «випадковий вибір» (що й зумовлює різке зростання інформативності всієї системи) майбутніх шляхів з багатьох потенційно можливих ніби відсторонює закони причинно-наслідкових зв'язків (в момент вибору вони не діють, а знову вступають в силу після нього), але у свідомості відбувається ретроспективна трансформація: «те, що сталося... випадково, постає як єдино можливе. Непередбачуваність замінюється у свідомості спостерігача закономірністю» [485]. Ми дійсно можемо проаналізувати закономірності і тривалість підходу до зміни, наприклад, монодійної музично-мислительної парадигми на поліфонічну, а її – на гомофонну і т.п.⁹⁹.

Ю. Лотман розумів семіотику культури (семіосферу) як принципово динамічний безперервний процес утворення і руйнування знаків, семіотизації і десеміотизації, і при цьому така динаміка на всіх семіотичних рівнях визначалася як динаміка перетину кордонів. Кордон семіотичного і, відповідно, семіотичної системи – це не зовнішня межа гомогенного утворення, а місце, в якому здійснюється сам семіозис, і саме перетин кордону є його рушійною силою. Лотман позв'язує перетин смислових просторів (вибух), що породжують новий смисл, з діяльністю індивідуальної свідомості¹⁰⁰ (нагадаємо, важливої в музичному інструменталізмі через іманентну індивідність діалогу виконавця з його інструментом). На думку

⁹⁸ Причому, якщо «нове в техніці – реалізація очікуваного, то нове в науці і мистецтві – здійснення несподіваного» [485, с. 18].

⁹⁹ Не повністю, звичайно, а як і належить мистецтву з ефектом нашарування, накопичення, накладання, синтезування, з неминучим поверненням у вигляді чисельних «нео».

¹⁰⁰ Деякі дослідники (С. Зенкін, Т. Гроб) вказують на відхід Лотмана в останній його роботі від розуміння «індивідуальності як (єдиної) дійової особи історичної динаміки», що заперечує С. Франк [827], з позицією якої ми згодні. Адже Лотман не тільки спирається на системну контингентність, а й апелює до тих «дійових осіб», завдяки яким відбувається вибух – до індивідів. Тобто вибух важливий як культурний механізм, пов'язаний також з можливостями і допустимою свободою індивідуальних дій [485, с. 20], що додатково обумовлює непередбачуваність [там само, с. 21] (серед найбільш семіотично важливих і динамічних (які найбільш сильно просувають вперед культуру) учений називає, серед інших, сфери мистецтва і науки).

Сузі К. Франк, у Лотмана «мова всякий раз іде про культурну / культурно-семіотичну практику інтеграції подій, *або вибухів (курсив мій – А. Ч.)*, в *семіотичний порядок* (адже що таке вибухи, якщо не події, тобто переходи кордонів, які принципово лежать в основі утворення наративів?)» [827]. Німецька дослідниця розглядає «вибух» як метафору теорії культури (у Лотмана і в актуальній сучасній теорії культури). Вибух і еволюція, які Лотман асоціює з переривчастістю-непередбачуваністю та з безперервністю-передбачуваністю (образ «замінованого поля» і весняна ріка з потужним, направленим потоком) виступають нерозривними антитезами¹⁰¹. За Лотманом, «рух вперед здійснюється двома шляхами ... поза-переривчастість – це осмислена передбачуваність. Антитезою їй є поза-передбачуваність, зміна, що реалізовується в порядку вибуху» [485, с. 17]. Причому обидва процеси нерозривно переплетені один з одним, а динаміка культури залежить від їх взаємодії, оскільки «вибух» служить інновації і зміні, «еволюція» ж, як передбачуваний розвиток, – стабілізації: «Всі вибухові динамічні процеси реалізуються в складному динамічному діалозі з механізмами стабілізації» [там само], що повністю відповідає принципам функціонування складної системи. Але в конкретно-історичних випадках щодо різних галузей культури (зокрема, й музично-інструментального мистецтва) «*модус вибуху здається набагато більш релевантним, володіючим більш високою культурною цінністю і представляється більш цікавим в семіотичному плані, ніж модус еволюційної послідовності*» [827], на що вказує і сам Лотман: «Передбачуваний розвиток на цьому (вибухів, з їх непередбачуваністю – А.Ч.) фоні представляється значно менш суттєвою формою руху», хоча і «непередбачуваність вибухових процесів аж ніяк не є єдиним шляхом до нового... цілі сфери культури можуть здійснювати свій рух тільки в формі поступових змін. Поступові і вибухові процеси, представляючи собою антитезу, існують тільки у відношенні один до одного. Знищення одного полюсу призвело б до зникнення іншого» [485, с. 17].

¹⁰¹ Лотман це пов'язував, передусім, з протиставленням російської та західно-європейської культур, пояснюючи історичну стагнацію, «загрознення» в бінарних опозиціях першої з них.

Сама аргументація вченого свідчить на користь того, що культурне оновлення може здійснюватися по-справжньому *тільки завдяки вибуху* (вибух завжди у біосфері – до історичного процесу в цілому, до культури, до комунікації і мови – є більш релевантним, основним процесом в динаміці, оновленні і «семіотичному збільшенні»). У протиставленні вибуху та еволюції Лотман диференціює культурні типи в цілому, що кореспондує з музичними культурними типами – стильовими, мовними, семантичними та з етапами «вибухів» формування (утворення) та подальшого розвитку музично-інструментального мистецтва (про це – нижче). Лотман розробляє двофазну модель події (є «до» і «після») як інтеграції до історичної або культурної послідовності, «моделювання з перспективи *ex post*, з якої ця подія проявляється вже не в своїй контингентності, а як необхідний момент у послідовній низці: момент вичерпання вибуху – поворотна точка процесу. У сфері історії це не тільки вихідний момент майбутнього розвитку, а й місце самопізнання через включення тих механізмів історії, які повинні їй самій пояснити, що сталося» [827].

Це заключення С. Франк (вслід за Лотманом), на наш погляд, пояснює процеси «музичних та музично-інструментальних «вибухів», які готувалися від тисячоліть до століть (поява багатоголосся, а з ним – інструментальної парадигми його втілення; зміна мислительної звукової парадигми об'єктивовано-інтелектуалізованої поліфонії на рефлексивно-чуттєву гомофонію; емансипація музичного інструменталізму з власними мовними семантико-семіотичними показниками; інструменталізація композиторської мови і технік у ХХ – ХХІ століттях) і далі звернення філософії, літературознавства, лінгвістики і навіть точних наук та техніки до музичних законів функціонування системи, які краще за усі інші «пояснювали, що сталося». При цьому відбувається корінна трансформація події: те, що сталося, як ми бачили, випадково, постає як єдино можливе. Непередбачуваність замінюється у свідомості споглядача на закономірність, щоб тут же розпочати свою ходу до чергової зміни парадигми. Так, наприклад, концепція інструментальної «абсолютної музики» неминуче призвела до «нового синтезу» зі словом та ін-

шими видами мистецтв у романтичній програмності; наслідування інструментами вокальної співучій кантиленності («спів на інструменті») змінюється наслідуванням голосом інструментальним мовним прийомом і т. п. (список гнучкий і нескінченний). Але «точка біфуркації» – вибух – ніби «застигає в подію (і тим самим, власне, і виправдовує нарратологічне поняття «події»)»... включаються культурна саморефлексія і механізм культурної пам'яті» [827]. Тут С. Франк наслідує позиції Лотмана: «Трансформація, яку переживає справжній момент вибуху, будучи пропущений через решітку моделюючої свідомості, перетворюючи випадкове на закономірне, ще не завершує процес свідомості. До механізму включається пам'ять, яка дозволяє знову повернутися до моменту, що вибуху, і ще раз, уже ретроспективно, розіграти весь процес. Тепер в свідомості буде як би три пласта: момент первинного вибуху, момент його редагування в механізмах свідомості і момент нового подвоєння їх уже в структурі пам'яті [485, с. 129].

Процес творчості взагалі є вибуховим процесом, момент вибуху перетворює «неперекладуване» на «перекладуване». Фігури великого митця і вченого-новатора виступають центральними дійовими особами історії культури з тієї причини, що вони зближують те, що раніше було несумісним, протилежним [827]. Складні відносини перекладуваного і неперекладуваного і моменти вибуху сприяють прориву до позамежного простору. Весь світ семіозису, який утворює складну структуру, весь час взаємодіє з протилежною йому реальністю. Лотман говорить про те, що абстрагування однієї мови як основи для семіозису – це погана абстракція, як і уявлення про реальне існування статичного стану (структура мовного простору – динамічна). Що, власне, демонструє музичне мистецтво другої половини ХХ–ХХІ століття з його експансією індивідуальної свідомості (що виходить за ті границі, де вона раніше не знаходилась – планетарно-глобалізованої, колективної свідомості за межами одноосібності), коли «виникають особливі мовні чинники культури – трансперсональні метафори» з відповідним «оголошенням різних дискурсивних мов» [698]. Це пов'язане з живим людським досвідом, необхідністю «чути людину», вступати у діалог. Процес

придбання досвіду виступає як пізнання з наявністю обов'язково-го шару перехідності від знання до передбачення (епістемі¹⁰²), бо «розуміння випереджає знання». Згідно С. Кремер, за допомогою культурної техніки прочитання «слідів»¹⁰³ (як «вторгнення чужого потойбічного в добре нам знайоме поцейбічне», як «контингентних залишків, які утворюються внаслідок порушення порядку») і проводиться знання, виникає нове, а проста комунікація розширюється, охоплюючи когнітивний вимір «збільшення знання» [827].

Лотманівський «вибух» певним чином опрацьовується у понятті інсайту (англ. insight – осяяння, проникливість, проникнення у суть) – інтелектуально-інтуїтивного процесу, що виявляється в раптовому розсуді суті проблемної ситуації, «акті безпосереднього осягання» [331], «чудовому» винаході, осяянні в науці або мистецтві. В рамках філософії інсайт трактується як акт безпосереднього пізнання, в якому не використовується логічний аналіз (за А. Котовою, «ясні і чіткі ідеї» Р. Декарта, «осягнення Бога» Ф. Аквінського, «апріорні синтетичні форми розуму» І. Канта, «інтуїція» А. Бергсона [788, с. 49]). Більшість філософсько-психологічно-соціологічних трактувань інсайту фіксують його характеристику як моменту миттєвого, несподіваного осяяння (наприклад, на протилежність спогляданню [712]), яке «не виводиться з минулого досвіду розуміння існуючих відносин і структури ситуації в цілому» [788, с. 49; 330–332]. Втім, суть інсайту¹⁰⁴ – несподіваність моменту

¹⁰² Епістемі, за О. Самойленко, адресовані поняттям усіх кіл музикознавства, одночасно вказуючи на «таємну», тобто найбільш приховану, важкодоступну сутність понять-явищ, таким чином стаючи «... універсальними правилами утворення символічних об'єктів», «історичними апріорі», що визначають розвиток культури і людської свідомості в будь-який з історичних періодів [695, с. 74]. В якості універсальних епістем авторка висуває пам'ять, гру і «любове ствердження» людини [там само, с. 78].

¹⁰³ Поняття «слідів» Кремер і «вибух» Лотмана здаються взаємодоповнюючими, причому «слід» Кремер представляється зобов'язаним «вибуху» в Лотмановській сенсі.

¹⁰⁴ Insight перекладається як погляд всередину, проникнення. Культурний опис феномена (без термінологічного визначення) має місце вже у трактаті римського архітектора Вітрувія [124, с. 15] (ми повернемося до його архітектурних концепцій у зв'язку з аналізом органа). Термін інсайт був введений німецьким психологом і лінгвістом-теоретиком Карлом Бюлером [123], широко використований у 1925 році В. Келером [982] в гештальтпсихології і означає як інтуїтивне прозріння, так і – інтелектуальне явище, суть якого полягає в раптовому розумінні знаходження виходу з проблеми [247]. Поряд з цим в психології існує термін «ага-переживання» (Aga-Erlebeni) [37, с. 147].

переродження на основі неухильного накопичення (інакше немає переродження, «контексту вибуху»), частково інтуїтивний прорив до розуміння поставленої проблеми у «раптовому» знаходженні її вирішення, нове охоплення нової цілісності, осяяння як цілісне охоплення накопичених якостей, кожна з котрих змінюючись, може змінити системне ціле, дає у підсумку нове системне ціле. У цьому розумінні кожен новий звук – це певною мірою інсайт, якісний стрибок через накопичення смислової пам'яті у впізнаванні або призначенні нової знаковості, смислу (звук завжди народжується «як перший раз» і живе лише поки звучить). Тим більш «інсайтової» якості набуває смислова інтонаційна послідовність звуків від найменшої до найскладнішої, наймасштабнішої, адже навіть сприймаючи (у виконанні або слуханні) знайому музику, ми наново переживаємо-відкриваємо її музичний смисл. Звичайно, це стосується музики взагалі, не тільки суто інструментальної, але визволення від неминучої вербальної обмеженості додає сприйняттю вказаних ознак інтуїтивного прориву, «раптового знаходження», «дивовижного» цілісного охоплення. А ось ладово-інтонаційні новації (наприклад, Середземномор'я і Давньої Греції, втім – Нового і Новішого часів), які можливо «вітали у повітрі», можуть бути пов'язаними також з «геометрією» струнних і духових як розташування «під пальцями»¹⁰⁵ або «гарного» числового обчислення при виготовленні інструментів; темброфактурними органологічними і виконавсько-технологічними особливостями; нотація взагалі пов'язана з «топографією» струнних або духових [432].

Поняття інсайту використовує М. Бонфельд в аспекті дослідження музичного (і творчого у цілому) мислення. Особливу увагу музикознавець приділяє таким властивостям творчого інсайту: він не виникає «сам по собі»: «готовому і закінченому результату» зазвичай передує «довга і безуспішна робота»; якщо в науці інсайт – це саме спалах, що осяває творчий процес, але лише один з епізодів цього процесу, «оточений попередньою роботою свідомості і подальшою свідомою ж верифікацією отриманого результату і «доведення»

¹⁰⁵ І. Мацієвський вказує на зв'язок зручного для руки виконавця розташування отворів при їх нарізанні [532, с. 132].

його до необхідної кондиції», то в мистецтві художник «повинен перманентно знаходитися в стані інсайту, або, у всякому разі, ці осяяння повинні висвітлювати весь творчий процес, переплітаючись з діями усвідомленого інтелекту» [94]. У мистецтві «спалах-осяяння» є триваючим, розгорнутим у часі процесом роботи думки, «хід якої, проте, ані відчути, ані тим більше проконтролювати неможливо, бо про саме його існування людина дізнається, тільки отримавши результат, або цілий каскад результатів – як найчастіше і буває в творчості» [там само] – тобто виступає одним із проявів континуального мислення (яким зближуються наукове і художнє мислення, але не єдиним таким проявом). Бонфельд тут посилається на Ж. Адамара, котрий виявив певну закономірність щодо передбачуваності і навіть постійності «прориву» як результату континуального мислення.

А. Брушлинський вводить поняття «немиттевого інсайту»¹⁰⁶ з тими самими ознаками, що і «миттевий» – як «послідовних кроків на шляху до переструктурування». Подібний оксюморон (якщо інсайт – стрибок, то у Брушлинського – «немиттевий стрибок») означає «переструктурування репрезентації» – «включення об'єкта думки в нові зв'язки», що супроводжується почуттям значної впевненості в правильності підходу¹⁰⁷, «рух від однієї стійкої точки до іншої, – щось небанальне, але вже не неможливе» [105, с. 132–133]. Концепція А. Брушлинського про «недиз'юнктивний»¹⁰⁸ зв'язок інсайту (і розумового процесу в цілому) з свідомими і несвідомими процесами, про поступовість формування і наступне «дозрівання рішення» в інсайті кореспондує, на наш погляд, з сприйняттям звукообразів, у цілому, та з музично-інструментальною поетикою, зокрема.

¹⁰⁶ Барато психологів (Barron, Harrington, Percins, Simonton, Тапдіф, Sternberg) підкреслюють, що «дозрівання ідей» вимагає тривалого часу. У процесі тривалого визрівання інсайти навіть можуть виникати кілька разів, але не мати вирішального значення для вибудування концепції в цілому [328].

¹⁰⁷ В цьому плані процеси, описані А. Брушлинським, можна інтерпретувати як «свідому обробку принципу, який став доступним свідомості у момент виникнення почуття впевненості». Сукупність сучасних психологічних досліджень доводить, що в низці випадків інсайтних ситуацій стрибкоподібне за природою рішення формується поступово, виникаючи в деяких рисах до інсайту і завершуючи своє формування («дозрівання рішення») після нього [124, с. 22–23].

¹⁰⁸ Диз'юнкція (від лат. *disjunctio* – роз'єднання), логічне «або – або».

Необхідно відзначити і той факт, що багатьма авторами інсайт розглядається як важливий або, навіть, центральний момент творчого процесу [328]. Творчий процес (як і інші процеси генерування ідей), включаючи інсайт, у своїй основі пов'язаний з довготривалою пам'яттю та її асоціативними механізмами. В аспекті розвитку музичного інструменталізму, як ідеаційно-матеріалізованого процесу, це означає творче поєднання спадковості та принципової новачіності – як у створенні та виготовленні інструментарію (багато з взірців якого не закріпилися у музичній практиці або були витіснені більш актуальними, що вказує на необхідність узгодження з інтонаційними словником епохи, за Б. Асаф'євим, з філософсько-світоглядними та соціокультурними асоціаціями, відповідним хронотопом буття, технологіями матеріального виробництва і мислення), так і в галузях виконавства, створення музики і слухацької культури. Оскільки в історії мистецтва і культури (на відміну від науки) не існує «відпрацьованого матеріалу», наступні відкриття та інсайти не заперечують попередніх, а розвивають або розкривають їх, що пов'язане з смисловою пам'яттю. Тут немає зайвого перерформатування (нова форма, вміщуючи відомі смисли, спочатку «не впізнає себе», а потім «впізнає») – музичні і, зокрема, музично-інструментальні «інсайти» не стільки перерформатовують, скільки переструктуровують принципи поступово складеного інструментального звуковтілення (і мислення, що розвивається) у відповідності до нових соціокультурних та музичномисленневих умов, до нових зв'язків інструмента як об'єкта думки з ідейно-образними та музично-мовними інтенціями.

Європейська музично-інструментальна культура зазнала кілька таких інсайтоподібних «поштовхів» різного масштабу (уособлення інструментального звуку поза голосового звучання в якості інтонації – осмисленого знаку; втілення інструментами чуттєвих інтенцій звуковираження у синкретичному цілому мистецтва, усвідомлення власного етосу інструментів; формування мовних особливостей та основних ідейно-образних векторів інструментальної творчості у широкому розмаїтті інструментарію, їх рівнозамінні функції в вокальних творах; автономізація інструментального мистецтва;

широкий вплив інструментального мислення та прийомів на інші види мистецтв, філософію аж до ноосферних явищ, інструменталізація вокалу, інструменталізм як принцип технік композиції). Серед них наймасштабнішим і безпрецедентним є вказана автономізація, виокремлення музичного інструменталізму в самостійну сферу творчості, що відбулося за часів бароко і супроводжувало такі історично-парадигмальні музичні події як народження опери і перехід до гомофонного типу мислення.

А. Кононюк припускає, що «наявність вакантного вузла в глибоко адаптованій надсистемі, що продовжує функціонувати і тоді, поки в цьому вузлі, як в заданих наколишніх умовах, формується нова система з необхідною галуззю функціональних станів, має бути пов'язаною з діалектичним поняттям наявності підстави для появи нової системи. Таким чином, наявність підстави і наявність умов (як резерву матеріалу і заданості умов функціонування) представляють собою перелік факторів, які призводять до початку виникнення і становлення системи» [403, с. 289–290]. Так і музично-інструментальне мистецтво, яке формувало свою автономію, з власними мовними принципами, протягом тисячолітнього розвитку отримало підстави і умови для створення складної відкритої саморозвиваної системи, яка стала здатною демонструвати внутрішні ієрархічно-гнучкі ознаки та необхідні комунікативно-діалогічні інтенції, спрямовані до плідних творчих співвідносин «назовні» – до систем вокального мистецтва, синтетичних форм (передусім, опери і камерно-вокальної сфери), музичного виконавства, композиторської творчості, музичного мистецтва у цілому, систем інших видів мистецтв, мистецтва у цілому, філософських, соціальних та психологічних систем, історико-стильових і жанрових систем, культури (культур), фоносфери, ноосфери, духовних систем – у пошуках Іншого (Третього) для справжнього пошуку себе. Така пошуковість у балансуванні традицій/новацій забезпечує музично-інструментальному мистецтву життєздатність та самозростання.

Осмислюючи взаємовідносини глобальних ноосферних процесів та буття музичного мистецтва, не можна обійти увагою, хоча б

стисло, концепцію фоносфери М. Тараканова, запропоновану вченим у 80-ті роки ХХ століття (стаття «Фольклор і «фоносфера»», опублікована в 1986 році в журналі «Кур'єр ЮНЕСКО»). Термін (як і семіосфера у Лотмана) виник за аналогією до ноосфери (актуалізованої у другій половині ХХ століття через погіршення стану навколишнього середовища планети), яка стала духовною і філософською передумовою теорії Тараканова. Втім, мали місце і матеріально-технічні епохальні чинники, зокрема, винахід радіо та «вибух» технічних відкриттів (наприклад, і перенесення останніх з військової сфери до побутової), формування системи нерезцензованих масових комунікацій (далі – інтернет-простір). Вчений розглядав фоносферу як органічну частину ноосфери, «деяку соціально-природну цілісність, яка знаходить втілення у структурно-організованих звукових коливаннях в їх акустичній, безпосередньо сприймаємій формі та у формі нечутній, де звукові коливання перетворені, модульовані на радіовипромінювання» [782, с. 17], у нарощуванні якого на планеті «закодована» музика становить значну частину, за допомогою сучасних електронних засобів її можна перевести в реальне звучання в будь-якій частині планети у будь-який час, у бідь-якій кількості та електронній модифікації звучання. Тобто, світ сьогодні оточений новою геосферою – фоносферою. Людина впливає на неї, і фоносфера впливає на людину і людство в цілому. Причому М. Тараканов мав на увазі виключно музичні звучання в аспекті їх тотального неконтрольованого розповсюдження¹⁰⁹. Враховуючи особливу роль музики в звуковому середовищі проживання людини, постає питання про музичну екологію (у тому числі, у галузі інструментальних звучань, яким іманентно притаманні «збільшені» можливості, підсилені сьогодні електронними «втручаннями»). Поняття фоносфери володіє необхідною універсальністю, масштабністю, а головне – точністю передбачення¹¹⁰ і констатації процесів, які визначають індивідуальні і специфічні особливості мистецтва ХХІ століття.

¹⁰⁹ Термін фоносфера сьогодні іноді підміняє поняття «фоніка», прийняте у літературознавстві як частина семіосфери.

¹¹⁰ Як і «ноосфера» Вернадського.

Таким чином, у поняття ноосфери Вернадським та його послідовниками були закладені можливості глибинного усвідомлення процесу культуропросторової взаємодії, які зараз розвиваються в положенні про те, що існування культури в географічному просторі виражається не тільки в його освоєнні та облаштуванні місця існування, але також в його *осмисленні та осмисленні свого місця в ньому*. Розглянутий в контексті синергетичної парадигми цей процес взаємодії показує «горизонтальну» неоднорідність ноосферогенезу¹¹¹, яка «проявляється в наявності центрів цивілізаційних стрибків (точок біфуркації, в термінах синергетики), в котрих відбувається перехід в нову якість». Відповідно ноосферогенез слід розглядати як нелінійний синергетичний процес. Він носить пульсуючий характер, як у часі, так і в просторі» [928, с. 95]. Такі «точки біфуркації» як системні ознаки мають місце не тільки на рівні метасистеми (ноосфери), але й в утворюючих останню системах, підсистемах і т. д. Зокрема, Вернадський звертає особливу увагу на «одночасний рух» (паралельні процеси) в різних підсистемах та елементах системи (що додатково поєднує її елементи), наприклад, приблизно в V–IV ст. до н. е., коли відбувся рух релігійної та філософської думки, в результаті якого «вперше ідея єдності всього людства, людей як братів, вийшла за межі окремих особистостей ... і стала двигуном життя і побуту народних мас або завданням державних утворень» [там само, с. 37]. Дані процеси позначилися й на розвитку музичного інструменталізму як локальної системи і складової ноосфери, наприклад, в організації великих «оркестрів» давнього Риму та актуалізації мідних духових інструментів й органів. У другій половині XX століття цю властивість «синхронності» ідей Вяч. Іванов пояснить тим, що ноосфера «як би включає в себе, хоча б частково, своє майбутнє» [322, с. 46],– «матриці» ще не створених творінь культури і ще не оформлених наукових ідей, які мають властивість втілюватися практично одночасно і незалежно одне від одного в різних частинах Землі. У цих міркуваннях Іванов спирається на вчення К Поппера, який включав до світу нашої культури-

¹¹¹ Ноосферогенез – процес формування та подальшого розвитку ноосфери. Стратегія ноосферогенезу – створення ноосферної культури в ході розвитку соціуму.

ри «як надруковані твори, зіграні симфонії, доведені теореми, так і задуми, які не встигли втілитися в книги, теореми, які ще не доведені, і симфонії, які не тільки поки не виконані, але і не існують навіть в нотному записі» [там само, с. 46–47] (можливо, й музичні інструменти; адже, здавалося, що у XIX столітті їх сукупність була повністю вичерпана й сольний, й у ансамблево-оркестровий, й у синтетичних видах творчості, але «раптово» у XX столітті академічна музична культура звертається до модернізації деяких народних інструментів у пошуках «свіжості» музичного звучання; причому, якщо домра, балалайка, бандура – нині академічні інструменти локального географічно-історичного розташування, то баян-акордеон отримав цілком планетарне розповсюдження). В цьому аспекті остаточно виявляються логіка і послідовність еволюції музичного інструментарію як найбільш уречевленої (точніше, амбівалентної) форми утворення музичної звукообразності. Зокрема, «шляхетні» струнні «чекали» кілька тисячоліть, щоб відбулося народження фортепіано – інструмент з'явився у добу, яка потребувала нових звукообразних, ідейно-естетичних та комунікативно-психологічних «відносин» у вже сталій системі музичного інструменталізму бароко-класицизму, і викликав, у свою чергу, новий розворот у музиці та мистецтві в цілому. А наймолодший в родині академічних інструментів сучасності – баян – навіть свого прототипу отримав тільки у 20-ті роки XIX століття і «вибухнув» свіжими барвами та символікою звукообразності [880] вже у комп'ютерну¹¹² добу, з її «новим синтезом». Будь-який музичний інструмент або його значна модифікація були викликані цілим взаємопов'язаним комплексом вимог і можливостей – індивідуально-психологічних, музично-мовних, естетичних, соціально-культурних, інженерно-технічних, природних тощо, які сприяли народженню нової «інструментально-специфічної підсистеми», що поступово (або вибухово, як фортепіано) розгорталася у власну складну самонавчальну, самоорганізовану систему.

¹¹² Сама клавіатура баяна нагадує комп'ютерну, надаючи фактурно-теситурно-позиційні переваги виконання. В лівому «готовому» звукоряді не тільки відтворюється система кварто-квінтового кола, але й відбувається синтезований «набір» трьох звуків акордів, що передує принципу електронних клавішних синтезаторів у частині сумарних комбінацій звучання.

Так само, формування та повороти розвитку усієї музично-інструментальної системи підкорювалися невидимим цілісно-культурним і цілісно-ноосферним векторам (одночасно впливаючи й на них) у «непорушній» вертикалі минулого-теперішнього-майбутнього та у структурі ноосферного цілого. Лінійна схема останнього з урахуванням зростаючої впливовості культурно-мистецьких (зокрема, музичних та музично-інструментальних) чинників виглядає приблизно так: ноосфера (метасистема) → семіосфера та гуманітарні системи → культура → мистецтво і фольклор → музичне мистецтво (*академічне, народне, «третій пласт»*¹¹³) → академічне музично-інструментальне мистецтво (поруч з фольклорним інструменталізмом та інструменталізмом «третього пласта»).

Таким чином, найбільш широкою дефініцією виступає *ноосфера* – метасистема, вища стадія і форма розвитку біосфери (В. Вернадський), сфера розуму і взаємодії суспільства та природи, в межах якої розумна людська діяльність стає визначальним фактором розвитку; структурні «одиниці» ноосфери – семіосфера, пневматосфера, геосфера, фоносфера, техносфера, соціосфера та інші так чи інакше співвідносяться між собою (горизонтально) та з культурою і мистецтвом (вертикально).

Семіосфера (система-інструментарій, за допомогою якої людство в цілому і кожен індивід окремо можуть відчутти і побачити ноосферу» [741, с. 131])) та пневматосфера (сфера вищих духовно-моральних цінностей, що каталізують роль відіграє людини, котра створює культуру) – необхідні ланки переходу від біосфери до ноосфери, які перетинаються (мають спільне і окремі поля) і є обов'язковими компонентами культури і мистецтва (останні ж, у свою чергу, входять до систем перших).

Культура як «неспадкова пам'ять колективу» (Лотман), сукупність штучних порядків і об'єктів, створених людьми «в додаток до природних, завчених форм людської поведінки і діяльності, придбаних знань, образів самопізнання і символічних позначень навколишнього світу, «оброблене» середовище проживання людей, організована за допомогою специфічних людських способів (технологій)

¹¹³ За В. Конен [400].

діяльності і насичена продуктами (результатами) цієї діяльності» [430] є особливою функціональною структурою, пов'язаною з процесами спілкування і мислення у всій різноманітності їх дискурсивних форм, де мистецтво (як особлива форма культури, пов'язана «зі здатністю суб'єкта до естетичного, освоєння життєвого світу, його відтворення в образно-символічному ключі при опорі на ресурси творчої уяви» [там само]) і як система – виробляє специфічні мови (зокрема музичну і музично-інструментальну), що й дозволяє мистецтву у цілому та кожному з його видів ставати самоорганізованою системою у структурі більш великих систем.

Та частина музичної культури (і ноосфери), яка називається академічним (професійним, композиторським) музичним мистецтвом...

Однією з важливих і невід'ємних підсистем музичного мистецтва виступає складна, самоорганізована, самонавчальна система музично-інструментального мистецтва – тої сфери мистецтва музичного, що безпосередньо пов'язана з грою на музичних інструментах і створенням специфічної мови, пов'язаної з вербальною та незалежною від неї, здатної створювати образні структури «прямого» позавербального мислечуттєвого вираження, у тому числі, найвищих духовно-катартичних станів, що сприяло формуванню власної відкритої системної емерджентної цілісності зі складними внутрішньо-зовнішніми відносинами та властивостями «самозростаючого Логосу» (Лотман). В системі музично-інструментального мистецтва функціонують в узгодженості та взаємозв'язку такі невід'ємні системні елементи: музичний інструмент, виконавство (виконавець), музика (композитор), освіта та наука. Кожен з них (крім даних «перехресних») внутрішньосистемних зв'язків володіє комплексом зовнішніх взаємовідносин, які забезпечують необхідні умови функціонування складної системи. Наприклад, музичний інструмент додатково співвідноситься та взаємовпливає з біогеосферою, інженерними і точними науками (акустика, фізика, математика тощо), практично з усім гуманітарним комплексом систем ноосфери (соціологія, психологія, філософія, міфологія, історія, культура тощо).

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ВІД ЗВУКУ ДО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

2.1. Музичний інструменталізм як звукосемантичний феномен

Звуковий простір ноосфери нескінченний, втім, у мистецтві використовується тільки та його частина, яка обмежена слуховими властивостями, естетичними і духовними запитами людини, можливостями її голосу та створених нею спеціальних знарядь – музичних інструментів. Але і ця частина звукового простору здатна служити матеріалом для художньої творчості лише за умов освоєння її функціонально, тобто вона «повинна бути зрозумілою як організація, що володіє взаємопов'язаними системами головних і побічних елементів, кожен з яких виконує свою конкретну функцію, а всі вони пов'язані численними формами підпорядкування... людство ... завжди диференціювало (систему звукового простору – А. Ч.) на певні і рівнозначні в усіх відношеннях сегменти, які мають точно встановлений обсяг. Кожен з цих сегментів і укладав в собі функціональну систему. Звуковий простір, усвідомлений як низка таких сегментів, вже міг служити матеріалом для музичного мистецтва» [200, с. 6]. Початковим таким сегментом виступає звук. Показово, що категорії «звук», «звучання» мали історично первинне і теоретично пріоритетне становище перед категорією «музика». Музика ж «починається там, де звук отримує якості, що не виводяться тільки з акустичних показників, активно-семантичні і тим самим – метафоричні. Дані якості, здатні перетворювати звук на музичний тон, свої у кожній епохи, вони-то і складають первинний

зміст поняття «музична епоха», є визначенням її ...» [27, с. 124]. Усвідомлення звуку як основи музики тривалий час не осмислювалося музичною теорією спеціально, адже її звукова природа була очевидною (виконавська практика, особливо від XIX століття, диференціювала якісно-стильові ознаки звучання інструменту та голосу, що рухало, зокрема, процеси модернізації інструментарію). І тільки від другої половини XX століття відношення до звуку як такого (зокрема, до окремого звуку, а також до «звукових кодів – Ю. Холопов, В. Медушевський, А. Саввіна та ін.) зазнало кардинальних змін. До XX століття відношення до звучної музичної основи приймало, передусім, характер перетворення – структуризації, фактурних, мелодійних, гармонічних, метро-ритмічних знахідок, тобто, відбувалося певне «вилучення з неї (зі звучної основи – А.Ч.) власне матеріалу» – виразових засобів. Тому, «як це не парадоксально звучить, звук сам по собі не брав участі в процесі створення музичного об'єкта. Композиційні системи, на якій би стадії раціоналізації вони не знаходилися, оперували вже не звуком, а тоном, тобто вже музичним звуком. Звук для композиційної структури музичного твору виступав, таким чином, в якості інертної матерії, яка піддавалася структурним впливам (в залежності від епохи, жанру, соціального місця роль того чи іншого елемента в конституюванні музичного цілого розрізнялася) метричних, ритмічних, текстуальних і формотворчих елементів» [87, с. 53]. Таким чином, об'єктом музики як «системи норм композиції і відтворення звучної структури є не чистий звук, а його культурно-історична інтерпретація, *sonus cultus*» [там само].

А. Богомолів справедливо зауважує, що у цілому дослідження звучного поля, сприяли формуванню світоглядних універсально-музичних теорій у переломних точках історії західноєвропейської музичної культури. Перша з них обумовлена відкриттям вченими піфагорейської школи акустичних закономірностей основних інтервалів. Можна стверджувати, що, передусім, на приналежність античної «математично-алгометричної», «технічної» музичної теорії до власне музики, до відокремлення нею музичного від немuzичного – вказує зв'язок з музичними інструментами [87, с. 54–55]. Іншим каталізатором музичного для античного мислення виступає

числовий «зміст» інтервальних відносин висотно фіксованих звуків між собою, що певним чином передувє майбутній інтонаційній теорії ХХ століття, і що також зручніше споглядати безпосередньо на музичному інструменті. Таким чином, не зважаючи на певний техніцизм античної музичної теорії, апробовувати її на практиці або споглядати за практично-виконавськими проявами музики для подальшого узагальнення, зручніше було *на прикладі музичного інструментарію* (передусім, струнного, з його вираженою наочністю звуковидобування; пропорцій поділу, довжини та товщини струни; різних строїв – систем настроювання; коливання ж повітряного стовпа у корпусі не менш розповсюджених флейти, авлоса не було таким наочним для споглядання і теоретичного опрацювання звучних процесів).

Друга теоретична система, від початку XVII¹¹⁴ століття (хоча формування її відбувалося вже у добу Відродження – з оновленням підходів до суб'єктивності мислення і буття), спиралася на нову парадигму музичного – метафізичний принцип з емансипацією емоційно спрямованих виразових музичних засобів, безпосереднього відтворення почуття у мистецтві звуків (зокрема, у мистецтві мелодії, у її гомофонних та поліфонічних формах Нового часу), нового сприйняття музичних строїв, зокрема темперації¹¹⁵, що викликало до життя нечувано дієвий у нових гармонічних і фактурних умовах, новий музичний, комплементарного порядку, інструмент – рояль і пов'язаний з ним новий виконавсько-композиторський стиль – фортепіанний стиль.

¹¹⁴ Нову парадигму музичного мислення обумовили, з одного боку, перша опера 1600 року (чуттєво-узагальнюючий жанр); з іншого – нотна збірка мадригалів Джуліо Каччіні «Le nuove musiche» (1602) з теоретичною передмовою про принципи «нової музики», а також трактат Рене Декарта «Compendium musicae» (1618) як теоретичного маніфесту нової музичної епохи з проголошенням принципів узгодження музичного звучання з почуттям та диференціювання музики як мистецтва звуку і акустики як фізики звуку (останнє обіймало, в основному, попередня, антична теорія).

¹¹⁵ Антична система обчислення «чистого» строю як послідовності чистих квінт, відкладених від основного тону, ґрунтувалася на математичному алгоритмі, який оперує двійками і трійками, що було ідеальним для відтворення космічного порядку «нескінченності» («розімкнення» такої системи приводило дванадцяті квінту не в нульову позицію, але в нову точку відліку наступних дванадцяти квінт). Темперація Нового часу долає таке протиріччя у пошуках «ідеального строю» відповідно до нової культурної ситуації, коли все природне має бути піддано суворій систематизації [87, с. 149–150].

Однак сам «живий» звук, звучний практично тон (а не теорія звуку), чистий звук як самодостатня сфера, набув конструктивно-утворюючого значення в музичній творчості тільки з середини ХХ століття – як новітня тенденція техніки (теорії) музичної композиції та виконавського мистецтва.

Вказані переломні точки історії західноєвропейської музичної культури співвідносяться з «інсайтними» точками розвитку музичного інструменталізму: створення чисельних різновидів музичних інструментів, перші сольні та «оркестрові» виступи музикантів-інструменталістів (античність); автономізація музичного інструменталізму, виникнення нового фортепіанного стилю гри і письма аж до такого рівню «саморозвитку системи», коли музично-інструментальні форми постають «взірцем мислення» для інших видів мистецтв, літератури та філософії (ХVI – початок ХХ століть); емансипація звучного звуку-тону зі спіранням на інструментальні, передусім, форми з їх посиленою (порівняно з голосом) різноманітністю звуковидобування і звуковедення (від другої половини ХХ століття).

Навіть окремих музичний звук «виробляється» виконавцем спеціальним чином, є звуком «організованим» (М. Арановський [37, с. 252]), вихідним елементом спеціальної мовної системи для породження музичних смислів, носіями яких є, зокрема мотиви, фрази, теми, лади, темброфактуроутворення, нарешті – музичні тексти (твори)¹¹⁶, він виступає як об'єктивно існуюча позасвідомана якість (рос. – «внеположно сознанию» [там само]) – хай і вироблена у результаті «штучної» мистецької діяльності), виступає «матеріалом, над яким можливі ті чи інші операції» [там само] такої діяльності. При цьому матеріалом специфічного музичного структуроутворення в ході розгортання музичної ідеї звук може постати тільки в тому випадку, якщо він «має властивості предметності, сприймається як просторово локалізований об'єкт» [там само]. Таку локалізацію, враховуючи загальні закономірності сприйняття, зокрема

¹¹⁶ Едгар Варез стверджує, що «музика є організований звук» [цит. за 869, с. 106].

сенсорний, кінетичний (рухово-моторний) і соціальний (мовний та комунікативний) досвід [577, с. 80], музичний інструмент, як винесене за межі людського тіла джерело звуку, дає більш наочно, більш помітно і більш відчутно порівняно з голосовим звуковидобуванням, а також – з вербально-побутовим мовленням. Виражена наочна кінетика інструментального звуковидобування яскраво підкреслює, уособлює вказане «упредметнення» звуку як музичного матеріалу. Також у інструментального втілення є можливість (або перспектива) збільшених (надлюдських) можливостей звучання.

На твердження А. Торопової, «найбільш рідною і давньою для здійснення інтонування сенсорно-перцептивною системою є галузь тактильно-рухова, в якій, щоб проінтонувати, необхідно м'язово позначити афект, і ця м'язова символізація може бути як чутна – в результаті найтоншої роботи голосових м'язів або м'язів, що створюють звук рук і ніг через інструменти-посередники або без них, так і видима в пластичному малюнку руху, пози, місця в просторі» [797, с. 9–10]. Саме наявність руху і удару як необхідних умов виникнення чуттєвого звуку наводяться вже у трактаті Северина Боеція «De institutione musica» початку VI століття (де, як відомо докладно викладені основні позиції античної музичної теорії): «Консонанс, який керує всією гармонією музики, не може виникнути без звучання; звучання ж не проводиться без будь-якого поштовху або удару; поштовх же, а також удар, не можуть здійснитися, якщо їм не передуватиме рух. Адже якби існувала загальна нерухомість, то одне з іншим не могло б з'єднатися, тому що одне приводиться в рух іншим, а при загальній статиці і відсутності руху не може виникнути ніяке звучання. Тому звук визначається [як] удар повітря, що не зникає аж до самого слухання» [цит. за 205, с. 305]. О. Лосев вказує на той факт, що музично-теоретична думка давньогрецьких мислителів завжди мала цілком природну опору на практику гри на кіфарі, яка сприймалася як «національний грецький» інструмент [470]. Інтуїтивні відчуття фізичних основ звучання (наявність руху, удар, коливання струни) наочно демонструвалися при грі на

цьому струнному музичному інструменті (яким мали володіти мислителі).

Подібний зв'язок обумовлює той факт, що саме музика найчастіше називалася вченими і митцями наступних століть моделлю для створення *універсальної мови форм*. У добу розквіту «абсолютної музики»¹¹⁷ А. Шопенгауер проголошує музику цілком особливим і ні з чим не порівняним за характером мистецтвом, що діє на зразок самої реальності: «Музика ... так могутньо діє на душу людини і в ній так повно і глибоко нею розуміється, як *всезагальна мова* (*курсив наш* – А.Ч.), яка своєю виразністю перевершує навіть мову наочного світу, – що ми безсумнівно повинні бачити в ній щось більше, ніж «приховані арифметичні вправи душі, що не вміє себе вирахувати», як визначив її Лейбніц ... І вже тим виявляє вона відому непогрішність, що її форма може бути зведена до абсолютно певних, числами висловлюваних правил»¹¹⁸... Певні інтервали звуковий гами паралельні певним ступеням об'єктивації волі, певних видів в природі ... Музика, що розглядається як вираження світу, представляє собою надзвичайно спільну мову ... Вона в цьому відношенні подібна до геометричних фігур і чисел, які, як загальні форми всіх можливих об'єктів досвіду і до всіх а priori застосовні, тим не менш не абстрактні, а наочні і завжди визначені ... « [931, с. 464–477]. Недаремно і музична нотація, як особлива універсально-наочна система запису, навіть за своєї знакової умовності (адже умови власне «музично-прекрасного» перебувають в сфері виконавської майстерності та особливостях слухацького сприйняття і не пов'язані з записом музики у вигляді спеціальних значків) вже кілька століть постає «предметом заздрощів» для митців зображального і танцювального мистецтва. Адже «при винаході і відборі нотних символів композитори неодмінно співвідносили слуховий і візуальний досвід; така відповідність завжди була присутня в деяких елементах

¹¹⁷ «Абсолютна музика» – німецький термін XIX століття, не сприйнятий у вітчизняному музикознавстві (слов'янська музична думка віддавала перевагу виразу «чиста, безпрограмна інструментальна музика»).

¹¹⁸ Це ще одна іманентна музична властивість, яка розкривається через розуміння числа і давна застосовувалася до розкриття «таємниць» музики.

традиційної нотації: чим вище висота звуку, наприклад, тим вище він розташовується на нотоносці» [670, с. 12]. Тому нотний текст може сприйматися і чисто візуально, прочитуватися як естетичне ціле¹¹⁹. Найбільш удосконалена «класична» музична нотація сформувалася у XVII–XVIII століттях, тобто, вже у зв'язку з величезним наочним *інструментальним досвідом* – у сферах структурування, фактуроутворення (зокрема, локально-інструментального), розмаїття композиторських і виконавських засобів. Недаремно В. Кандинський, переводячи малюнок на нотоносці у композицію з точок і ліній, «опрацьовує» нотний текст з пластичної точки зору, а для теоретичного пояснення «точок і ліній» у системі співвідношення звукового і графічного начал *обирає музичні інструменти*¹²⁰: «Відомо, що собою являє лінія в музиці... Більшість музичних інструментів мають лінійний характер. Висота звучання різних інструментів відповідає ширині лінії: дуже тонка лінія у скрипки, флейти, флейти-пікколо і товща – у альта, кларнета, і ще більш широкої домагаються низькі інструменти, до найнижчих звуків контрабаса і туби. Лінія в музиці створюється не тільки своєю шириною, а й кольором залежно від різноманітного забарвлення звучання різних інструментів. Орган є настільки ж типовим лінійним інструментом, як рояль інструментом точковим... Ступінь сили від Pianissimo до Fortissimo знаходить аналогію в додаванні або зменшуванні різкості лінії, інакше кажучи, в ступені її яскравості. Тиск руки на смичок повністю відповідає тиску руки на олівець... Висота звуку також виражена лінійно – для цього використовуються п'ять горизонтальних ліній, що утворюють нотний стан. Повчальні вичерпна стислість засобів перекладу і їх простота, що сприяє сприйняттю досвідченим оком (побічно – вухом) музичних явищ на зрозумілій мові. Обидві ці властивості дуже привабливі для інших мистецтв, стає ясно, що живопис або танець

¹¹⁹ Тут ми мається на увазі, передусім, графічна індивідуалізована нотація XX–XXI століть, все частіше використовувана сучасними композиторами для запису нових музично-мовних прийомів гри. Хоча і нотація «класична» певним чином відбиває фактурну просторовість музики, динаміку розвитку, музично-мовні засоби, а для виконавців і композиторів «озвучується» внутрішнім слухом. Нотацію як самодостатній художній об'єкт, синтез музики та образотворчого мистецтва в графічній нотації як знакової системі розглядає В. Раннев [670].

¹²⁰ Як і античні мислителі, два тисячоліття тому.

знаходяться в пошуку власних «нот». Але тут є тільки один шлях – аналітичний поділ на основні елементи, щоб, нарешті, досягти власного графічного вираження»¹²¹ [351].

Для музики такими елементами від початку постали звуки різної висотності й тривалості аж до емансипації окремого тону від другої половини ХХ століття, коли графічне їх (його) вираження перетворюється на нотографіку з універсальними та індивідуально-авторськими знаками. У той же час традиційна (звучна) музика породжує в свідомості «образи, що мають форму більш-менш певну: ті чи інші кольори, лінії, вектори, напруги і дисперсії, рухомі співзвучно ритму або мелодії, або залишаються нерухомими» [601, с. 215], як це відбулося з В. Кандинським під час прослуховування вагнерівського «Лоенгріна» у Великому театрі: «Скрипки, глибокі баси і перш за все духові інструменти втілювали в моєму сприйнятті всю силу передвечірньої години, подумки я бачив всі мої фарби, вони стояли у мене перед очима. Скажені, майже божевільні лінії малювалися переді мною. Я не наважувався тільки сказати собі, що Вагнер музично написав «мій час»» [350, с. 273]. Тема «бачення музики» отримала надзвичайно плідний розвиток у ХХ столітті (від знаменитого «Прометея» О. Скребіна, творів Ф. Шрекера до найсучасніших опусів)¹²², вивівши здавна відчутні візуальні параметри звуку на новий рівень смислу.

Жестово-пластичні аналогії музики висловлюються у відомій праці Ж. д'Удіна «... сама здатність до ізохронічного відтворення ... звуків..., тобто музично-ритмічна здатність повинна була бути

¹²¹ Власне, «музика для ока» (як і «поезія для ока») починає розвиватися вже у ХХ столітті, з розквітом особливих типів та індивідуалізованих форм просторової організації музики (їх розквіт припадає вже на роки після Другої світової війни і до сьогодення) – як наприклад, у «Варіаціях для фортепіано» А. Веберна. Поряд з винаходом оригінальних нотних знаків і принципів записи музики, композитори працюють в особливому жанрі нотографіки, створюючи беззвучні твори, де «візуальний вигляд вже є виконання» (Кейдж); опуси з найрізноманітнішими візуальними символами, схемами і побудовами, які претендують на те, щоб бути «графічними образами музики». У них «партитура стала сприйматися як автономний самодостатній художній образ». Усе це розсунуло межі виконавської інтерпретації, вмикаючи» виконавське око» [670, с. 13].

¹²² Одним з перших буквально (переведенням звук у колір) «побачив» музику Луї Бертран Кастель (1688–1757), створивши «зоровий» або «кольоровий клавір». Його ідеї розвивали А. Рімінгтон і Б. Бішоп зі своїми «світловими органами».

придбана в порядку м'язових відчуттів, перевірених просторовим виміром... Якщо відомі музичні прояви, відомі звукові знаки здатні викликати жести в слухачів, або у виконавців, то це тому, що знаки ці самі зародилися під впливом аналогічних жестів, виконаних композитором, або присутніх в розумі його»¹²³ [274, с. 66]. Звичайно, вказані процеси наочніше відбиваються в музично-інструментальному втіленні. Ж. д'Удіну наслідують Р. Біттнер (вважав, що музика – це безмовний жест, який пішов у звук) і П. Кайві (виявляє подібність основних характеристик музичної тканини з емоційними жестами) [219, с. 9]. Е. Курт в «Основах лінарного контрапункту» (московське видання 1931 року [435]) розглядає звук як складне явище, що породжується психічною енергією людської свідомості: «для його розуміння потрібно глибше заглянути в нас самих», тобто стверджує, що психічна енергія народжує потужний посыл до переходу уявної кінетичної енергії в реальні форми руху, що втілюється в «розгойдуванні» окремого тону і у формуванні мелодійної «лінії» як «сукупності якоїсь фази руху»¹²⁴ [435, с. 55]. В. Медушевский доводить, що рух «енергетичних» потоків інтонації об'єднує тілесно-моторний рух, який «вспівує» або «втанцьовує» у звук смисл [540] (у такому «енергетичному» інтонаційному потоці бере участь не тільки музичний звук, інтонаційними стають мелодії, акорди, тонально-функціональні та фактурні структури твору). К. Леві-Строс обґрунтовує пряму залежність між пластикою людини і характером його мислення [446], а Ю. Лотман вбачає у людській пластиці певний текст, за допомогою якого здійснюється процес комунікації [480].

У найбільш глибокій, узагальнюючій та цілісній філософській і культурологічній формі концепція музики, зокрема її пластично-

¹²³ «Мистецтво і жест» Ж. д'Удіна – одна з перших фундаментальніших праць з обґрунтування теорії пластичного, як основи людських відчуттів. Спираючись на роботи Ле Дантека, Далькроза, досвід А. Дункан, М. Нордау, Ж. д'Удін зводить свою жестову теорію походження музики до танцю – матеріалістичного бачення жесту (і, відповідно, музичного звуку). Єдність жесту і дотику, за його концепцією, формує пластичні підстави художньої творчості, яка розуміється ним як вираз емоцій за допомогою тілесних рухів [274].

¹²⁴ Становлення Курт визначає як ритмоване чергування напруги та розрядження, досягання і змін «мелодійних вершин» з наочно-графічним відображенням у нотопису.

го характеру, сформульована А. Лосевим у його роботі «Музика як предмет логіки» [...]. Використовуючи метод феноменологічної редукції, О. Лосев підіймається до онтологізації звукової якості¹²⁵, аналізуючи сутність музики на основі трьох античних філософських понять: меон, ейдос, гіле – де «вічне перетікання» меону (хаотично-текуча, неоформлена, мінлива, нестійка, безструктурна якість) та ейдосу (структуруюче начало, висхідне до чисел) формує в музиці її третю сутнісну якість – гілетичність, тобто суцільне і безперервне становлення-мінливість. Проголошена філософом теза про «ейдетичну виіпленість», з одного боку, і смислову плинність, рухливість музики, з іншого, тобто втілення цілісності буття і небуття, тотожність логічного і нелогічного – відображає «процеси докатегоріального, внутрішньокатегоріального і посткатегоріального становлення, прихованого від догматичних теорій» [8, с. 90]. Ці слова ніби написані спеціально про сутність музичного інструменталізму – з його іманентним поєднанням матеріально-речового/ідеаційно-невербального, з відчутною наочністю звукоподання, звуковираження. Лосев ніби «замикає «чарівне коло» ходи філософії...», здіймається над великими попередниками і формулює власне, оригінальне розуміння світобудови, що походить від давньогрецької культури». Таким чином, виявляється ключова ідея Лосева: «... музика – трепетна, така, що коливається, вислизає – має безумовний онтологічний статус нерозривної єдності буття і небуття» [8, с. 90–91], тобто є ключем до розуміння Всесвіту, інобуття, суцільного і безперервного логічного становлення, невизначеного і нерозрізненого людиною. Музика – «самопротиріччя суб'єктно-об'єктної єдності» [472, с. 243], «розпорошення ейдосу», «суцільний приріст нескінченно малих змін», який в математиці осмислюється в диференціальному обчисленні, вказує на безперервну змінність

¹²⁵ Своєрідна онтологічна гіпотеза звукової стихії була відтворена у XVII столітті – у добу ствердження автономії інструментальної музики – Якобом Беме. У його манускрипті «Auroga, або Ранкова зоря у сходженні» шостий з семи духів природи має назву «звук», який «народжує дзвінкість і радість, і є джерелом, що пронизує усіх духів» [72, с. 255]. Від звуку беруть свій початок колір (матеріальне) і краса (емоційно-душевне), а також «небесне царство радості» (духовне). Фактично Беме проголошував системоутворюючу функцію звуку, його входження до основних структур світобудови, невід'ємність від духовних і матеріальних процесів.

речей [472]. У той же час динамічна рівновага в музиці досягається за рахунок «життя чисел» – такто-метрична організація мелодії, симетрія, стрій і т. п. (сюди можна сміливо додати «обчислення» матеріалізованої інструментальної органонології). Число (визначеність, стійкість, однозначність) вказує на вкоріненість музики і в сфері дискретного буття (що, на наш погляд, буквально відтворюють також гаснуче і народжуване новою виконавською атакою звучання струн, зміна напряму руху смичка або медіатора струнних, баянно-акордеонного міху; клавіатурний та ладково-грифовий розподіл діатонічних або темперованих тонів-півтонів; окремі клавіатури органу та баяна-акордеона). Ця тонка грань, на якій балансує музика, невловима і незбагненна, на думку О. Лосева, навіть для філософії, недаремно філософи, «вичерпавши», на думку В. Холопової, власні ідейні джерела до кінця XIX століття, звертаються для їх пошуків до музичної творчості [846] (як і інші види мистецтв); недаремно і Перро з міста Кальва – один з героїв роману Г. Гессе «Гра в бісер» – використовував на своїх заняттях з музики (яка взагалі постає «точкою відліку» у романі¹²⁶) вигаданий ним прилад (інструмент!) зі скляними намистинами, який після удосконалення сприяв створенню *унікальної мови*, заснованої на різних комбінаціях намистин, з допомогою яких можна *нескінченно зіставляти різні смисли і категорії* [209]. Чим не музичний інструмент і звуки (тони), які можна на ньому видобувати, формуючи (невербальні) смисли? Адже «правила, мова знаків і граматики Гри» кастальців представляють собою «певний різновид високорозвиненої таємної мови, в якій беруть участь різні науки і мистецтва, але перш за все математика і музи-

¹²⁶ Цікавим з цього приводу є спостереження О. Елькан про закономірність наведених музичних прикладів і асоціацій там, де мова йде про саму Грі в бісер. Іншої базової складової Ігри – математики – Гессе лише дуже поверхово торкається, знову ж в парі з музикою; про музику ж пише постійно і дуже детально. «І як, кажучи про Гру, Гессе чи не в половині випадків (якщо не більше) згадує музику, так і, кажучи в цьому романі про музику, чи не в половині випадків (якщо не більше) він згадує Баха. Досить назвати число повторень цього імені в романі – 24 рази! ..» [946, с. 72] і більшою мірою спирається на інструментальні твори композитора: передусім, органної Токати і фуги ре мінор; «симфонія лісу» в «Індійському життєописі», Кнехт грає мелодії на флейті для Тіто, «швидкість пальців», яка не повинна заступати «Служінню», «хто не володіє як слід жодним інструментом, той нехай мовчить про музику» [209, с. 89–90], Ферромонте досліджує історію стилів музики для люти в XVI столітті і т. п.

ка, і який здатний висловити і співвіднести зміст і висновки мало не всіх наук <...>. усією цією величезною масою духовних цінностей умілець Гри грає як *органіст на органі* (курсив наш – А. Ч.)...» [209, с. 10–11]. Але, на відміну від гри у бісер, музичний інструмент, надаючи можливість утворення невербальних смислів, не відривається від реального людського життя, а «виростає» з нього (наслідуючи або приховуючи «голоси» природи і людини), певним чином формує його реалії, або хоча б постає неодмінним і незамінним чинником найважливіших сфер людського життя (ритуаліка, дозвілля, праця, особистісні етапи життя) і, звичайно, «підказує» людині форми «утворення смислу» (наприклад, заставлення регістрів та інструментів, фактурних, динамічних та артикуляційних засобів, форм інтонаційно-клавійного, інтонаційно-грифового руху – їх наочний взаємообмін, взаємовплив та взаємопроростання).

Онтологічний підхід О. Лосєва до звуків, принципів їх чергування, коливання, метро-ритмічної та ладової організації, без сумніву, наближає до певного розуміння зазначених вище проблем. Яке місце у цій філософській узагальненості може належати музичному інструменталізму? На наш погляд – музично-інструментальне мистецтво, з його первинно-виконавською природою, найбільш наочно, відчутно¹²⁷ і, одночасно, узагальнено-невербально відтворює «четверте» (за О. Лосєвим), «речово-сміслові» начало («матеріально-сміслові наповнення») музичного твору або музичної форми – «реального факту, «того, що сталося», в сфері вираження, що призводить до фактичного здійснення всіх попередніх категорій (зовнішнього і внутрішнього шарів та цілісного смислу), до реального і речового їх втілення, тобто до виконання, включаючи використання інструментів, техніку і внутрішній зміст гри та ін.» [472, с. 355–356].

Отже, явища і поняття пластичності, тілесно-моторного руху щільно пов'язані з феноменом звуку взагалі, музичного, зокрема, і є невід'ємними – від природи музичного інструменталізму. Аналогії між музикою і жесто-пластикою споглядаються також через мову. Так, А. Рітмюллер провів аналіз музично-естетичної термінології, в результаті чого він виявив генетичну спорідненість між музичним

¹²⁷ Нагадаємо, що давньогрецькі мислителі спиралися на практику гри на кіфарі.

змістом і виразністю жестів. Є. Синцов пропонує концепцію пластичного, в світлі якої він розглядає звук як певний мисле-жест [722].

Звичайно, вказані необхідні якості просторової локалізації звук мав набути задовго до свого омузикалення, семантизації, власне і надавши цим «опредметненням» необхідних (але не єдиних) умов виникнення музичної – «організованої» і семантизованої звукової діяльності, коли предметність звуку набула психологічних характеристик [577, с. 21] (остаточно така психологізація звучного простору визначилася саме за часів емансипації музичного інструменталізму у добу бароко). Весь же процес «опредметнення» звуку (з подальшою його організацією в музичні інтонаційні та часові смислові структури), тобто усвідомлення звуку як матеріалу обійняв довжелезний шлях формування музичного та загальнообразного мислення, зокрема й мислення «поза дискурсів і слів», «мусичного мислення» [797, с. 6]. Дуже поступово «з найдавніших синкретичних виробничо-магічних комплексів визріває і музичний інструментарій. Відбувається становлення нової якості, осмислення значущості звукових комплексів як таких, а в подальшому, і «народження і усвідомлення специфічної ролі власне музики»» [532, с. 136] (І. Мациєвський, як і автор даного дослідження, перебуває на позиції паралельного – інструментально-вокального – генезису музики). Отже музичні інструменти відпочатку, об'єктивно опиняються в полі необхідного для омузикалення опредметнення звуку.

Первісний процес «опредметнення» звуку базувався на повсякденній перцептивно-слуховій, орієнтовно-приспосувальній діяльності (полювання, захист, вироблення знарядь, орієнтування у просторі, сигнально-комунікативні дії тощо), а також міг бути пов'язаним з «різними формами навмисного приховування тембру людського голосу за допомогою його маскуванню інструментальними тембрами... (інтонаційні «табу»)» [49, с. 220] у *святах, ритуалах, відпочинку (дозвіллі)*, тобто на етапах формування та розвитку певних рефлексуючих (початкових психологічних) дій. Таке приховування, на думку Б. Асаф'єва, «довго затримувало процес свідомості і оволодіння наявним в людському організмі чуйним живим інструментом (голос і його вокалізація) і довгий час перешкоджало

протилежній тенденції: можливо, ще більш споконвічному процесу олюднення інструментальних тембрів. Тому-то первісне музичне мистецтво залишалося так довго замкнутим в межах темброво-ударних інтонацій, що диктуються позамузичними, «німими» стимулами (крок, жест, міміка, танець)» [49, с. 220]. Але слід відзначити, що між ударами барабанів, наприклад, і звуками, які людина може здійснити без спеціально виготовленого знаряддя, дослідники знаходять певну функціональну спорідненість, наприклад – оплески (С. Джугаєці, Вірменія XVII ст.) [532, с. 20], «земляні» барабани, удари у долоні (на Сході для останніх навіть народився спеціальний термін «каф» [там само], за аналогією з дафом (бубном)¹²⁸, звучання кафа прирівнювалося до звучання ударних інструментів). Таджикисько-персидський філософ і теоретик музики XV століття Абд-ар-Рахман Джамі, узагальнюючи напрацювання своїх східних знаменитих попередників – Аль-Фарабі, Ібн Сіні, Сафі-ад-Діна Урмаві, Абд аль-Кадира Марагі, називає такі удари «рахунковими одиницями» музичного твору [258]. Але на Сході різноманітність матеріалу здобувалася саме шляхом ритмічного розвитку. Ритмічні засоби посідали, таким чином, місце важливого чинника виразовості і впливу. В європейському розкладі функції та ролі інструментів у становленні цілого розподілялися іншим чином (лади, інтерваліка, тривале панування струнних щипкових та ін.), але саме інструментальна музика прийняла на себе опрацювання музичної (танцювальної, передусім) ритміки і тому, багато в чому, музичного структурування вже за часів Середньовіччя – як чисто музичних засобів виразового впливу. Негативне забарвлення первісного ударного

¹²⁸ У країнах Середньої Азії ритму завжди віддавалася перевага, як в музичній практиці, так і в наукових трактатах, перший розділ яких звичайно був присвячений ладам та інтервалам, другий – обов'язково ритму. Відносна недосконалість та консервативність самого інструментарію на Сході, переважаюче одноголосся з монодійною тенденцією унісону вокальної партії з інструментальним супроводом, простота гармонії, чільна роль і суворе дотримання текстів, яким завжди віддавалася перевага, коли мелодія виконувала функцію розспівуваного способу передачі вербального смислу («це була якась художня мова, де віршовані метри вироблялися не в процесі читання, як в Європі, а в процесі виспівування віршів» [176, с. 231]) – усе це створювало значущість ритмічного параметра у розвитку музичного матеріалу. Очевидно тому саме в Середній Азії вже в IX столітті вчення про ритм набуло ретельного теоретичного опрацювання, тоді як європейські дослідники на цю категорію музики звернули увагу лише в XII–XIII століттях.

«консерватизму» у Асаф'єва співвідноситься з двома протидіючими тенденціями взаємовідносин інструментальної музики з вокальною: вокально- і інструментально-центристськими в науці стародавнього світу, Середньовіччя і Відродження.

Тож «вокалізація», на наш погляд, була у первісні часи «сплячою» у самому світовідчутті людини, яка виборює кожну хвилину свого життя у дикої природи і примітивно (хибно) уявляє світоглядну вертикаль та власний внутрішньо-психологічний простір. Процес «олюднення людини» первісних часів дослідники пов'язують, зокрема, з *емоційним переживанням, висловленим за допомогою організованої звукової матерії*. А. Торопова називає його «інтонованим переживанням», згадуючи вислів М. Мамардашвілі про те, що людина почалася з плачу за померлим [313, с. 290] як первинним актом «членороздільності буття» [185, с. 24], тобто «виділенням членороздільним інтонуванням значущих переживань із суцільного буттєвого потоку» [797, с. 43]. А. Арсеньєв доводить, що необхідними складовими процесу антропогенезу на фазі народження рефлексії виявляються феномени *значення, знаку, смислу і символу* [46, с. 252]. Саме вони утворюють умови і чинники розвитку людської природи у напрямку до надприродного, до своєрідної «точки людяності», що, на думку А. Торопової є тією «психологічною одиницею, яку С. Л. Рубінштейн та Б.М. Теплов називали переживанням», а сама дослідниця вважає «найбільш ємною і цілісною «монадою», тобто одиницею, що обумовлює феномен інтонування», бо «інтонування переживання як перша стадія рефлексивного акту в членороздільному інтонуванні знаку як би переводить людський дух зі сфери несвідомого ества до культури того ж «ества», безпосереднє нерозрізнене почуття-емоцію – в «інтелігенцію» тієї ж емоції. Тобто інтоноване переживання є вже актом переходу з тваринного позасвідомого до людського несвідомого осмислення того, що проживається» [797, с. 43]. В первісній скоріше сигнальній, ніж мовній, свідомості пізнання світу і себе відбувається перманентне мовотворіння «через власні символічні побудови про світ в безперервному акті міфотворчості» [797, с. 52]. На цьому етапі виникає певний образ звуку, зсунутий до сфери свідомості (Т. Гордєєва називає його

«внутрішнім образом» звуку), який має свої кордони «розшифрування». Тут «утворюється зазор між недовтіленою внутрішньою формою і її можливими розташуваннями», що «знову і знову спонукає до пошуку способів «захоплення» наданого звучання, «оволодіння» ним. В результаті цього процесу реальне звучання все більш наближається до ідеальної форми, обмежуючи варіанти розташування, все більш як би «олюднюючи», «окультурюючи» звуковий простір» [219, с. 87]. В результаті першоджерелом такого звучання «стає вже не чуттєве, а ідеально-мислиме» [там само].

Ще не створені зі спеціальною організовано-звуковою метою знаряддя (інструменти), але використані навколишні предмети і примітивні виготовлені знаряддя, здатні здійснювати звукові сигнали або наслідування в руках людини, без сумніву, зробили свій внесок у формування рефлексивних і комунікативних актів – вони посилювали і розширювали можливості емоційного виявлення, збільшуючи «цілеспрямованість і ефективність емоційного вираження. Вираз почуття за допомогою музичних інструментів – вже не миттєвий вибух, але завжди мистецтво» [532, с. 128]. Але найважливіше – інструментальні звучання народжували широкий «контингент слухачів» вже у сигнальному звуковому форматі (звук-сигнал перетворювався на звук-знак) і створювали передумови узагальнюючо-звукового мислення з відповідним «контингентом посвячених» у сприйнятті звукової символіки. В останньому пророщувалися паростки естетичного начала в мистецтві звуків. Такі сигнальні поєднання-співставлення різних звуків, які вже на побутово-функціональному рівні «закликів» «вимали точних звуковідстаней і точного їх інтонування», що суттєво вплинуло на «утворення «інтерваліки» як явища культури» (Б. Асаф'єв [49, с. 240]). Тривалий шлях від сигнальної практики до «вироблення дисципліни інтервалів музичного мистецтва (вчення про звуки, що співвідносяться в системах трихордів, тетрахордів, октав і утворюють лад) відбувався через закріплення інтервалів в музиці – «як носій якогось емоційно-смислового тону, як сформованої, закріпленої інтонації, як вокальна або інструментальна експресія, як відображений в даному постійному звуковідношенні

резонанс відчуттів» [49, с. 240]. «Інструментальна експресія» у цьому процесі, на наш погляд, цілком могла формуватися і розвиватися паралельно з вокально-голосовою. Більш того, зручність та органічні параметри розташування пальців на корпусі аерофонів¹²⁹ або грифі струнних могли самі визначати інтервально-(три-)тетрахордні співвідношення, які б на вторинному рівні засвоювалися вже вокальною голосовою практикою. У будь-якому разі усвідомлювалися окремі закономірності співвідношень неоднакових звуків (також ритмічні і тембральні співвідношення), тобто освоювалися первинні музичні засоби. Принаймні комбінація трубок різного розміру, розташованих у порядку зростання у багатостовбурній флейті – сирина, сиринкс (вже в античності вона отримала назву флейта Пана) свідчить про знання залежності висоти тону від довжини трубки і передумови для утворення звукоряду. Інший принцип залежності відтворений у одностовбурних аерофонах з отворами, де висота є похідною від довжини повітряного стовбуру – а це вже певне узагальнення. І якщо лише фрагментарно можна відтворити картину «музичної практики» первісної доби, то зрозумілі певні тенденції цієї початкової стадії виникнення музичного інструменталізму. Окрім вказаних звукових інтенцій, можна стверджувати на знаходження основних принципів звуковидобування, які вказують на належність відомих у сьогоденні класів музичного інструментарію – простіших взірців ідіофонів (глиняні, дерев'яні, кістяні скребки терки, тріскачки, брязкальця), мембрафонів (кам'яні гонги; глиняні, дерев'яні, керамічні барабани), аерофонів (лабіальних – флейти, дудки, тростевих – язичкових типу авлосу, окариноподібних – свистки, мундштучних – ріжки, бронзові лури у бронзовому столітті), хордофонів (щипкових), за класифікацією Хорнбостеля/Закса.

Відомо, що і тварини здатні виявляти через звук певні емоційні реакції, але вони не можуть виготовляти інструменти, їх афективні звукові сигнали не перетворюються на мистецтво у його катартичний спрямованості¹³⁰, звуки тварин не можуть бути багатоцільо-

¹²⁹ Про таку практику виготовлення інструментів повідомляє І. Мациєвський [532, с. 133].

¹³⁰ О. Мессіан вважав спів деяких птахів мистецтвом.

вими, символізуючими, семантично оформленими, ієрархічно структурованими¹³¹ і, звичайно, духовно спрямованими. Самі по собі і людські психоемоційні звукові прояви почуттів і у людини залишаються просто криками або штучно-інструментальними звуками. Лише «структурно оформивши під впливом системи націлених, контрольованих сигналів (що йдуть від розвинених в процесі праці «життєвих шумів»), поступово стабілізуючись до перетворення на *символ і знак*, завдяки чому безпосереднє вираження емоції змінюється висловлюванням *про почуття* (*курсив наш – А. Ч.*), – керовані звуковираження цього роду стають матеріалом мистецтва» [532, с. 128]. У такій ситуації *виготовлення і використання спеціального знаряддя – показовий етап*, який свідчить про важливість, незвичайність, акцентуацію, новаційність, знаково-символічну спрямованість звуковираження.

Вслід за І. Мацієвським, ми вважаємо, що інструменталізм народився у чуттєво-смысловому полі трудової¹³² діяльності, але не будь-якої, а такої, що надає можливості (і необхідності) досягнення мети через порівняння, швидкість реакцій, пошук ефективності – певних узагальнень досвіду: мова йде про найдавнішу, первісну діяльність-«професію» – полювання, де потрібно приховувати людські голоси і, одночасно, сповіщати посвяченому партнерові, можливо на далекій відстані, певні сигнали для організації сумісних дій¹³³. Генетично спорідненою діяльністю стало пастушество, де з'являються нові, сприятливі для розвитку інструменталізму, можливості – «вільні руки» і «вільний час» (у догляданні як трудовому процесі) для споглядання (чуттєво-мислительного, зокрема, образів природи і хоча б початкового – внутрішнього себе, внутрішнього Я),

¹³¹ Втім, І. Мацієвський, ґрунтуючись на дослідженнях звукозаписів явищ природи (т. з. «фізичної музики» – вітер, водні стихії, вулкани, хімічні реакції тощо) та фауни (т. з. «біологічна музика – звуки птахів і тварин) П. Секьо, стверджує, що досліджувані явища виявляють «відомі людській звукотворчості ладові, ритмічні структури, форми періодизації і т. д.» [532, с. 121].

¹³² Звичайно, інструменти використовувались у магічних, поховальних, мисливських і військових обрядах, але в тут їх роль була скоріше сигнально-функціональною, неестетичною, хоча і тут певним чином, підспудно, закріплювалися знаки-образи.

¹³³ З яких у майбутньому виростають і військові сигнали [532, с. 140].

виготовлення музичних інструментів¹³⁴ і, навіть, вдосконалення виконавської майстерності. У цьому діяльнісному полі практично (у виконавсько-технологічному, звуковому і мисленнєво, чуттєво) «кувалися і такі специфічні риси інструменталізму, як потужне чоловіче начало, темброве протиставлення людського голосу, узагальненість, кодування повідомлення для кола втаємничених, тенденція до індивідуальної творчості, елітарність» [532, с. 140].

Подальша потреба людини у ліричному або славильному звуковиявленні і виникає з розвитком душевно-духовних настанов людства, з появою «власного часу» або очікувально-споглядальних (відносно неактивних) етапів трудової діяльності (як, наприклад, у пастухів) – з відповідним виконанням звукових структур «для себе» [532, с. 47] і ритуальних дій, потребуючих відмінних від побутових звукових втілень. Так і кристалізація естетичної функції музики – це результат досить пізнього етапу її розвитку. Характерно, що навіть в одній традиційній національній культурі, одночасно, але в різних жанрах, можна споглядати неоднакові співвідношення естетичного і прикладного, лікувального і духовного тощо. Ступінь духовності, емоційної значущості, переконливості твору («твору») в ряді традиційних культур має позаестетичний характер (наприклад, магічна наповненість може визначати більше, ніж власне художня).

Щодо вказаного вище первісного усвідомлення звуку як *матеріалу* для осмисленого структуротворення, така ситуація могла виникнути тільки за умов нагальної соціально-комунікативної (ще не естетичної і не духовної) потреби передачі інформації, створюваної зі звуків. На таку первісну інформаційну потребу «щось створювати зі звуків» вказує й М. Арановський: «Цим «щось» був, по-перше, організований звуковий сигнал¹³⁵, для якого використовувався

¹³⁴ Недаремно, найдавнішими із знайдених є інструменти з кісток, рогів тварин, можливо, і як магічно обумовлених у зверненні до духів цих тварин, стада в цілому, знову не «своїм» людським голосом (як і до тварин немає потреби звертатися людською мовою). Також засвідчено, що найархаїчніші шари музично-інструментальних культур притаманні скотарським типам населення, на відміну від землеробських, де «прояви інструменталізму (взагалі більш рідкісні) виявляються, перш за все, серед пастухів» [532, с. 140].

¹³⁵ Звук – завжди сигнал, але не завжди знак. Функція звуку – представляти візуально реальність, яку ми не бачимо, і робить його майже універсальним матеріалом для численних природних і штучних знакових систе-

спеціальний (нехай примітивний) інструмент, і по-друге, музика» [37, с. 252]. Тобто дослідник навіть у цих первісних примітивних формах виявляє музично-художні, музично-духовні перспективи чисто інструментального висловлювання, належність спеціального знаряддя для відповідної звукової організації. М. Арановський вважає, що на ранніх етапах розвитку музики комунікативна і музична діяльності утворювали синкретичне ціле, наводячи в якості прикладу інструментальний супровід ритуальних африканських танців, який носив характер подачі сигналів танцюристам [там само]. І. Земцовський підкреслює соціально-комунікативну природу і розвинутого музичного інтонування: «Сутність інтонування як виду людського мислення – єдність (збіг) «музичного» і «соціального» (беру останнє широко, з включенням культурних, етноісторичних, психічних чинників), бо інтонування завжди змістовно (це входить в його атрибуцію), а зміст завжди конкретний (тобто «соціальний», «етнічний», «функціональний» і т. п.). Тим самим інтонування неминуче несе інформацію не тільки про музичне, а й про злите з ним «соціальне», але – своїми, чисто музичними засобами» [303, с. 97]. А. Сохор вказував, що логіку музичного розвитку «не можна однозначно вивести з об'єктивних законів (акустичних, фізіологічних, психологічних, соціальних), при наявності об'єктивної основи вона інтерсуб'єктивна, тобто визначається діяльністю і стосунками багатьох суб'єктів» [761, с. 74]. А передумова розвитку таких міжсуб'єктних відносин вбачається у розвитку окремої людини як особистості, «можна сказати, розвиток особистості окремої людини в системі відносин музичного мистецтва «забезпечує» еволюційний розвиток музики», зокрема й її *саморозвиток* [383]. Ця остання позиція особливо важлива для нашого дослідження. Адже здатності до вказаного саморозвитку набуло не тільки музичне мистецтво як система в цілому, а й його підсистема – інструментальне мистецтво. Велику роль тут відіграли особливі семіотична і семантична властивості музики як звукового мистецтва щодо створення універсальної мови.

І у первісних формах, і у подальшому саме «інструментарій» визначає звукове поле інструментальної музики, але і сам відображає

певний етап її розвитку» [532, с. 37]. І. Мациєвський вказує, що навіть у ХХ столітті в деяких селах на берегах Волхова ««конкурсники» при визначенні музичної майстерності пастуха не є віртуозні інтерпретації пісень, програмна музика (якими вони та той час вже знамениті – А.Ч.), а сигнальні та охоронно-магічні наспіви, коли «слухаєш і віриш: пастух надійний»», наприклад, «згінні» награвші [532, с. 37], важливі у цьому виді трудової діяльності. Сигнальні інструментально-звукові (іноді використовувалися й голосові сигнали) структури розраховані на обізнаного, посвяченого слухача, що перетворює їх на «музичні висловлювання, засновані на домовленості про те, що вони повинні позначати» [654, с. 65] (звук-знак – «розшифрований» сигнал. Такі наспіви-сигнали стають «знаковими носіями» [там само], здійснюючи обмін необхідною інформацією у «організованих» звукових (прагматично-комунікативних та звукообразних) формах на основі своєї угоди щодо семантичних позамузичних ознак тих чи інших награвшів. Утворення такого роду «позавербальної трансляційної системи зумовило її поширення і за межами власне трудового досвіду. Знаковістю, символікою тих чи інших інтонаційних оборотів, ритмічних, композиційних форм відзначені і жанри, де сліди колишньої трудової музики простежуються і зовсім далекі від неї» [532, с. 49]. М. Арановський вказує, що звуки-сигнали, будучи позбавленими предметно-інформативної функції, викликають сильніший емоційний фон, що відбувається за умов «відсутності точної інформації» [715]. Відповідно посилюється емоційний вплив «сонорної» якості звуку, його темброві, висотно-інтонаційні, часові характеристики. Тобто, «пристосувальна функція слуху може сприяти також придбання досвіду асоціативного зв'язку між емоціями, ситуаціями і якостями звуків» [37, с. 255].

Співвідношення аналітичного і протоінтонаційного начал¹³⁶, тобто, «диференціація у людській діяльності моментів стихійно-інтуїтивних і планомірно-раціональних, а відповідно право- і лівопівкульних полюсів у культурі розпочалося у глибокій давнині. Вивчення верхньопалеолітичних черепів виявляє функціональну

¹³⁶ Докладно цю проблему досліджує В. Медушевський [539].

поляризацію півкуль. До кінця епохи мезоліту вона отримує відбиття у мові... тут утворюються два розуміння творчості. Перше з них – усвідомлення акта творіння як випускання, прориву, виходу назовні, як розколювання, відривання. Друга смислова низка пов'язана з тільки що відкритим гончарним ремеслом, ліпниною. Вона включає такі значення як ліпити, установлювати, споруджувати, формувати» [540]. Слід вказати, що обидва зазначені розуміння як можна найкраще вписуються і у народження майбутніх музичних інструментів. «Випускання назовні» звуку з допомогою первісних ударних і духових певним чином втілювало процес «розколювання» з людиною: звук видобувався нею (і без неї це було б неможливим, даремно і сьогодні у розумінні сутності музичного мистецтва постає людина, особистість), але у не голосовому втіленні ніби відривався від неї, стаючи її Іншим. А вказані вимоги гончарного ремесла щодо «особливо чуйного планування операцій і використання попередніх навичок» – це буквально характеристика майбутньої музично-інструментальної специфіки (фольклорного професіоналізму інструменталістів на відміну від вокалістів¹³⁷). В. Медушевський вказує, що у найдавнішій «планомірності» знаходяться «витоки раціональної культури, яка породила, зокрема, і в музиці, структурно-аналітичну організацію» [540], а, на думку А. Богомолова, «будь-яка первинна раціоналізація стосується в першу чергу звукового матеріалу... її можна трактувати як закріплення в культурній традиції якогось мінімального набору інтонаційних кроків (фіксованих, як правило, в налаштуванні музичних інструментів – курсив наш – А.Ч.), визначених норм ритмування, а також варіантів

¹³⁷ Якщо спів передбачає безпосередню міметичну дію голосом, який «завжди з тобою», хоча, безумовно, потребує і майстерності, то інструментальна гра, навіть у її первісно-початковому, примітивному форматі все ж вимагає більшої пристосованості і досвіду у звуковидобуванні «поза власного тіла», а також наявності хоча б і примітивного інструментарію, який має бути попередньо виготовленим з певною фантазією і «чуйним плануванням» (наприклад, основного тону як звукового ідеалу, отворів на сопілках з відповідними геометричними співвідношеннями, що, у свою чергу, вплинуло на ладові структури тощо) [532, с. 133], хоча, звичайно, першим звуковим інструментам з «правильною і стаюю формою, передували грубі безформні вироби» [626, с. 47], а перші спроби розподілу отворів у аерофонів і струн у хордофонів були, як вважає Л. Ляндра, досить випадковими [434, с. 222], тобто програмування свідомістю ладу, наприклад, ще не відбувалося.

завершення звучної побудови» [87, с. 63]. На підтвердження цієї думки Богомоллов наводить висновки М. Вебера щодо раціональних і соціологічних підстав музики: «переважна більшість інтервалів в первісній музиці, яка супроводжується інструментами, хоча, може бути, не знає навіть і октави, ... все ж раціональні» [131, с. 491]. Далі Вебер зауважує: «необхідно всіляко остерігатися уявляти собі первісну музику як хаос, де панують беззаконня і свавілля» [там само, с. 488]. Отже музика не може існувати поза «раціоналізованого звучного поля». Відбувається така раціоналізація за гармонічним або мелодійним принципами (останній поруч з числовою основою допускає також ірраціональну¹³⁸). Не менш давніми виступають і витоки імпровізаційного мислення (зокрема й на інструменті), де могли використовуватися й ірраціональні начала, адже первісні полювання або захист вимагали мобільності мислення і дії (які необхідні і при інструментальній грі). Таким чином, хай і в дуже опосередкованому вигляді, первісна людина накопичувала навички, які у загальному сенсі використовувалися потім в інструментальній творчості.

Усе це сприяло формуванню уявлень про смислові зв'язки вже музичних звуків, маленькі паростки майбутньої семіологічної системи інструментальної музики.

Дослідження умов і співвідносин чисто комунікативної і музичної діяльності на ранніх щаблях їх формування характеризується, на думку М. Арановського двома важливими позиціями. Диференціюючи звук як предмет і як матеріал, дослідник вказує на його існування у першому випадку – «головним чином, в якості слухового уявлення», у другому – призначення для творчої діяльності проявляє дві форми звуку: «чуттєво конкретну форму слухового уявлення і форму абстрактних об'єктів музичного мислення (інтервали, лади, звукоряди і т. п.)» [37, с. 253]. Тобто народження *homo musicus* стає можливим тільки на основі формування і функціонування

¹³⁸ Раціональної природи (числові) музичні системи, не визначаючи усієї варіантності музичної події, можуть виступати пріоритетним надбанням окремих культур, як антична (і вслід – західноєвропейська), китайська тощо. Також раціоналізація музики може втілюватися у фіксованому ладовому діапазоні або традиційних інтонаційно-мелодійних і ритмічних формулах.

вказаних абстрактних об'єктів *музичного мислення*. Отже, «шлях від звуку-предмета до звуку-матеріалу представляє собою ланцюг стадій опосередкування, в ході якого кристалізуються стійкі мовні елементи і формуються абстрактні системи їх породження» [там само], що передвіщають семантичну організацію музичної мови. І якщо за допомогою вербальної мови і співу зі словами можливою стає конкретизація висловлювання, то і чиста інструментальна (і аутоінструментальна – з використанням в якості «інструменту» власного тіла) музика ґрунтується насамперед на *узагальнених образах*¹³⁹.

Подібна тенденція узагальненого осмислення пов'язана ще з однією важливою властивістю звуку – його *дуалістичною матеріально-ідеаційною природою*. Недаремно, за давньоіндійським трактатом Бхарати (одне з найраніших дійшовших до нас цілісних філософсько-міфологічних трактувань музики 1 ст. до н. е.), самий наш світ утворився з «вищого звуку» (Шакті – чудодійної сили бога Шиви), що потенційно вміщує і матерію, зв'язуючи останню зі свідомістю, тобто духовне – з матеріальним [566, с. 37]. Отже, найприйнятнішим невлотимим відтворенням духу на землі древні обирають саме звук. Дж.К. Михайлов вказує, що «феномен звуку став привертати до себе увагу людини вже в далекій давнині. Звук дійсно був дивним явищем: він створював можливості утворення особливо ефективної комунікативної системи, єдиної, де людський організм володів органами подачі і прийому інформації. Магія звуку відчувалася і в його «нематеріальності», в тому, що чутне не було в той же час видимим (але і пов'язаним з зорово-просторовими уявленнями – А.Ч.). Звук часом не видавав своїх джерел і був схильний зникати, розчинятися, йдучи «в нікуди», Це не могло не породити припущень про особливе, неземне походження звуку як явища і як засобу спілкування не тільки між людьми, скільки між людьми та «іншими світами» [553, с. 109]. Мабуть, саме в останній ситуації виникало і явище «приховування людського тембру» (Б. Асаф'єв), але вже не тільки в ударно-звуковій, а й у знаковій тонній системі музичного інструментарію, коли інструмент міг виступати посередником між вказаними світами, таким освяченим

¹³⁹ Про це докладно пише І. Мациєвський [532, с. 90–91].

Феургією («мистецтвом Богороблення», за П. Флоренським) знаряддям [818, с. 107], яке набувало певної одухотвореності, сакралізованості у порівнянні з іншими «матеріальними знаряддями технічної культури» [627, с. 16]. Адже, за П. Флоренським, знаряддя «вибудовуються духом для себе», як і людські вибудовані знаряддя – «суть теж органи нашого емпіричного душевно-тілесного складу» [818, с. 102]. Таким чином, у музичному інструменті-знарядді як спеціальному джерелі звуку – комунікативному засобі – втілюється «цілісність реальності й змісту» [там само, с. 105], властива феургічній діяльності. Так поступово формувалася магічна сила музичних інструментів (яка певним чином діє у діалозі виконавця та його інструмента і у сучасній виконавській практиці).

На дуалістичну природу звуку вказують з різних аспектів Х. Г. Еггебрехт, Е.М. Хорнбостель, Е. Курт, О. Лосев, Е. Алексеев, М. Аркадьев, Б. Асафьев, Т. Гордеева, І. Земцовський, Дж. Михайлов, Є. Назайкинський, Є. Синцов, В. Холопова, Ю. Холопов, Т. Чередниченко, С. Шип та ін.

Так, для Т. Чередниченко реальний звук «вкорінений в природних властивостях голосу або інструменту і завдяки цьому має характерну виразність», а ідеальний звук – «перш за все звук з математично вивіреною висотної позицією, що має точне положення в звуковисотному континуумі ... Саме напруга між імовірним і реально чутним створює смислове багатство музики» [871, с. 32–35]. Є. Назайкинський виявляє дуалістичну природу звуку (як «матеріалу інтонації») з точки зору його естетичного сприйняття як нероздільної єдності «слухом-дотиком», «слухом-переживанням, «слух-мисленням» [577, с. 27] на основі ланцюжка асоціацій, які накопичуються звуком протягом всієї історії людства. Ідеальний звук розуміється Назайкинським як висотно-темброва стабільність. На відміну від подібного абстрактно-числового підходу у визначенні ідеального боку звуку, Е. Курт розуміє уявлення про нього як вираження психічної енергії [436]. В естетичній концепції Є. Синцова про зв'язок ентелехії та уявного жесту (жесто-пластична концепція «мислительного жесту», «жестової готовності до світу») ідеальне начало звуку розуміється як його мінлива внутрішня форма, що

виступає множинним потоком інтенцій¹⁴⁰ [722]. М. Аркадьєв також стверджує тезу про нерозривну єдність реального та ідеального в природі звуку, що виявляється у взаємозв'язку «звучання» і «незвучання», а саме у реальності «незвучного пульсаційного континууму». Його «зримим експресивним втіленням» виступає диригент [43, с. 152]. Таким чином, ідеальне звуку розуміється в даному випадку, як його уявна, незвучна складова, а реальне – як безпосереднє звучання.

Спираючись на гайдеггерівську концепцію екзистенціалів «присутність», «розташування», «Інше» [830], Т. Гордєєва пише, що «звукове розташування не тільки заявляє про дану (людську – А. Ч.) Присутність¹⁴¹, але і оголошує світу про Іншого» [219, с. 35], таким чином звук постає багат шаровим явищем з двоїстою сутністю (як естетична прихильність і множинна інтенціональність), «генезис якої криється в мисле-жесті, що визначає творчу розумову активність і можливість бути множинно розташованим» [219, с. 14–15]. «Інше, – пише С. Лішаєв, – це метафізичний горизонт, в якому розгортається ставлення людини як Присутності до самої себе (в тому числі, до свого тіла) і до всього іншого: як до іншої людини, так і до речі (інше як річ)... Інше ... можна зрозуміти... і як «несвідоме» в людині» [455, с. 81]. Ці ідеї Т. Гордєєва застосовує до вивчення звуку: таким чином, звук, видобутий людиною, визначає Присутність. Відокремившись від людини (та інструмента, якщо такий використовується), звук перетворюється на щось відмінне від людини (та інструмента), стає Іншим. Сприймаючи звук, породжений «Я» людини (зокрема, через інструмент, тобто більш опосередковано-узагальнено), людина «спілкується сама з собою як з Іншим, вивчає Інше як своє «Я», тобто, досягаючи це інше, вивчає тим самим і саму

¹⁴⁰ «Мислительний жест», за Є. Синцовим, зберігає віддалений зв'язок з реальним жестом і дозволяє діалектично зберегти сам двоїтий феномен звуку. Через мисле-жест звук, з одного боку, знаходить різноманітні можливості свого розташування у Бутті; з іншого, «форми його буття досить відмінні від матеріально-просторових. У порівнянні з ними звук сприймається як щось ефемерне. Він завжди вторинний, оскільки «вказує на джерело звучання» [722, с. 32].

¹⁴¹ На наш погляд, присутність може бути заявленою як безпосередньо голосом людини, так і її вираженням за допомогою інструментального звучання.

себе як Присутність. Таким чином, «звук, представляючи собою якийсь розташування «Я» і якийсь розташування Іншого, створює умови для їх Діалогу і показує ступінь і характер його узгодженості» [219, с. 36–37].

Відносини з Іншим на рівні «тяжіння» / «відштовхування» (терміни С. Лішаєва) тримають в постійній напрузі і неослабному зв'язку «Я» та Інше, у зв'язку з чим Лішаєв вводить поняття естетичного розташування (передбачає «схвильованість предметом або явищем») [457, с. 98–99], до якого, на думку Т. Гордєєвої, відноситься і звук як культурне явище [219, с. 88]. Проектуючи цю тезу на реальності звуку, можна стверджувати, що «відносини» Я-людини і звуку-Іншого «заохочують» до знакового або символічного наповнення другого з боку першого, а співвіднесення різних звуків між собою (наступний – Інший по відношенню до попереднього) – сприяють утворенню необхідних умов їх структурування. Естетика С. Лішаєва включає у себе позиції просторових і часових розташувань¹⁴², тобто того, як Інше дається через форму, яка може розвиватися (згадаємо звук як «художність у становленні» О. Лосева). Лішаєв чітко диференціює естетику простору, коли Інше являється «через сприйняття речових форм і конфігурацій простору (через сприйняття простору-середовища)», і естетику часу, коли Інше дано людині «в переживанні часового аспекту існування суцього, сприйня-

¹⁴² «Якщо говорити про естетичні якості акустичної проекції світу в цілому, то треба відзначити її «завжди вже включеність» у візуальний образ світу... акустичний образ ніби зрощений з візуальним образом і за потребою працює на нього в горизонті того чи іншого естетичного розташування» [457], що пов'язане з іманентно-фізіологічною (нейронною) синестетичністю сприйняття. «Візуалізація» звукового образу віддзеркалює «взаємодію слуху і зору, що складається в процесі онтогенетичного розвитку людини» [599, с. 87.] Ефект візуалізації (опредметнення) і пов'язане з ним відчуття простору в слуховому сприйнятті формується під впливом тембру. Тембр, включаючи механізми синестезії, сприяє асоціативному переносу з слухової модальності у зорову, виконуючи функцію орієнтаційної (тобто, пов'язаної з предметно-просторовими уявленнями) перцептивної «метафори». С. Лішаєв вважає візуальні образи домінантними щодо акустичних, слухових, але «в деяких випадках звуковий образ володіє самодостатньою повнотою і сам по собі може виробляти незбиране естетичне враження» [457]. Звук сам по собі дослідник називає «акустичним образом суцього», а музичний образ «за своєю складністю, акустичною красою і зв'язністю» – «специфічним явищем людської культури, як свідомо культивованим «світом звуків» [457].

того за *посередництвом просторової форми* (курсив наш – А.Ч.)»¹⁴³ [457]. Саме за останнім принципом і відбувається сприйняття звуку і його послідовностей, але диференціювання Лішаєва, як бачимо, не позбавлене актуального хронотопічного маркера: звичайно, звук сприймається тільки у часі, але просторові характеристики додають сприйняттю необхідного переживально-оціночного (емоційно-інтелектуального) «посилення».

Характерно, що звернення сучасної філософсько-естетичної думки і мистецької практики, зокрема композиторської, до архаїчних пластів мистецтва, до «точки витоку» (звуку, у тому числі), своєрідно переломлюється в процесах формування «нової естетики», «нової почуттєвості», описаних С. Лішаєвим. «Рішучий поворот від форми до простору стався порівняно недавно, в останні десятиліття ХХ століття, коли кінцева мета (а отже – цілісна форма) була дискредитована і перестала відволікати увагу від переживання форм простору як модусів можливості руху... чим ближче до нашого сторіччя, тим частіше ми зустрічаємося з уявленням про людське життя як про становлення без мети... Центр тяжкості ... лежить не в завершенні руху, не в його меті, а в самому становленні, в тому, що відбувається (переживається) «по ходу руху», в самому переході від одного до іншого» [458]. Подібна сприйнятливість до процесуальності, становлення, до метаморфоз і переміщень, «переживання напрямків можливого руху» (С. Лішаєв), загострена у сьогоденні, тисячі років тому саме народжувалася, формувалася (зокрема й у звуковому полі), ставши довгим і важливим кроком у тяжінні до цілісної форми. Так народжувались предмети, напрямки, шляхи

¹⁴³ С. Лішаєв констатує ігнорування естетичної значущості часових параметрів для класичної естетики, яка «орієнтована есенціалістськи і сфокусувала свою увагу на спогляданні просторової форми як досконалого вираження «щойності» речі («естетика – наука про прекрасне»)). Некласична естетика – естетика часу – «виходить не з досвіду речі як «щойності», а з досвіду існування речі (коли річ сприймається як давня, юна, скоро минула і т. п.)» [457]. Тож дослідник виступає прихильником другої естетики – естетики «відчуття зустрічі з Іншим». С. Лішаєв також відзначає, що часові розташування відносяться до «естетики ствердження» (будь-який досвід часу завжди стверджує дистанцію, яка відокремлює людину і суще). У заперечуючих розташуваннях (де часовий аспект також може бути присутнім) «ми переживаємо не той чи інший часовий модус існування речі, а досвід позбавлення часу, досвід «лихоліття» («порожнечі», «ненаповненості», «безподієвості»)» [457].

і форми філософсько-естетичної рефлексії¹⁴⁴. Те «мислення без слів», яке специфікувалося за часів розквіту музичного інструменталізму (і опери), навряд чи могло б відбутися без первісних етапів звукової рефлексії, а втім – без антично орієнтованого, гармонійного, вивіреного за «ідеальною» формою «виявлення повноти, завершеності і гармонії цілого» мистецтва бароко і класицизму, без акмеїчних форм доби романтизму та імпресіонізму. Тож постмодерні мислечуттєві музичні інтенції не повертаються, звичайно, а вибирають до себе, зокрема, й первинні їх ознаки. «Саме вони звертають до того початку, яке стверджує нас як присутніх в світі, саме вони дають відчуття те, що виводить людину по той бік нескінченного становлення, по ту сторону вічно мінливих тіл і речей», до виявлення «відчуття повноти і цілісності, до переживання Іншого не тільки через річ, через споглядання досконалого тіла (деякої замкнутої структури, композиції), але через переживання освячених присутністю, безумовно особливого, Іншого – феноменів часу і простору» [457]. До того ж таке відчуття «життя-в-потоці-становлення» дозволяє, в той же час, зберегти спадкоємність і з філософсько-естетичною класичною традицією¹⁴⁵.

Образ «простору-як-можливості-руху» кореспондує зі звуком як розташуванням Іншого. Останнє являє собою щось незвичайне, особливе, яке народжується від свого джерела певним дивовижним (для не знайомої з фізикою акустики первинної людини – точно) і «виводить нас в сферу власного естетичного досвіду. Саме незвичайність естетичного досвіду уможливорює поглиблення в споглядання предмета заради нього самого (як прекрасного, старого, юного, піднесеного...), або, навпаки, відвертають нас від предмета заради нього самого (як потворного, страшного). Саме незвичайність

¹⁴⁴ Серед пам'яток неоліту вже можна віднайти розвинуті ударні та духові – флейти з грифними отворами і флейти Пана, гобої і кларнети, металеві труби, односторонні барабани, перші ксилофони, тобто, музичні знаряддя з помітним естетичним маркером звукотворчості і з чималими музичними можливостями. Більш пізніші – щипкові хордофони, але й вони мають яскраво виражену естетичну функцію і сформувалися й функціонували задовго до нової ери [532, с. 129].

¹⁴⁵ Тут не може не виникнути асоціація з наведеною вище концепцією О. Лосева про «вічне перетікання» меону та ейдосу з своєрідним підсумком у гілетицистичності.

робить естетичне розташування автономним, звільняє нашу чуттєвість від ангажованості зовнішніми їй прагматично-життєвими пізнавальними цілями» [457]. Так і музичні інструменти, створені рукотворно, не схожі на людські голосові виявлення і не маючі відповідних прямих асоціацій у природному чуттєвому досвіді¹⁴⁶, не знаходяться у звичній низці уявлень. В даному випадку явище «звукового розташування» є незвичайним і вихідним до сфери естетичного досвіду. Пролонгуючи ці положення С. Лішаєва і Т. Гордєєвої до сфери інструментального звуковиявлення, ми можемо стверджувати, що такий діалог ускладнюється, помножується, розшаровується: Я-людина/Я-Інший (голос або інструмент); Я-людина/Я-звук; Я-людина/інструмент-Інший¹⁴⁷...), набуваючи ще більшого узагальнення, ієрархічності, тобто, *системного характеру, який притаманний, на наш погляд інструментальному звучанню в цілому.*

Архаїчна культура накопичувала досвід випадкових звучань, поступово закріплюючи у пам'яті одного і більше поколінь певні сталі їх варіанти; формується свідомий підхід до останніх; «образ внутрішньої форми звуку» як «один із проявів інтенціонально налаштованої свідомості, що представляє собою множинні варіанти передбачуваного образу» [219, с. 85]. Останнє спонукає до множинних пошуків способів «оволодіння» звуком (звуками), і тоді «реальне звучання все більш наближається до ідеальної форми, обмежуючи варіанти..., все більш ніби «олюднюючи», «окультурюючи» звуковий простір. Таким чином, вже не чуттєве стає першоджерелом такого звучання,

¹⁴⁶ Хоча такий спосіб міметизації, наслідування звуків природи, займає важливе місце у розвитку інструментарію та інструментальної музики, не кажучи вже про первісну добу, коли ще не відбулося виокремлення індивіда з колективу, а людина ще не навчилася усвідомлювати «Я» настільки, щоб протиставляти «Я» – «Ми» [647]. Тут примітивні музичні «твори» багато в чому засновані на наслідуванні різним звучанням фізичної («неживої») і біологічної («живої») природи, що зумовлювало граничну близькість музики – немусичним звуковим явищам. Але наслідування все ж таки відбувалося за допомогою штучно зроблених знарядь, на основі асоціативних рядів мислительного процесу (хай і з побутово-прикладною функцією) і у цьому відношенні мало певний надприродний статус. У ХХ столітті на новому витку сприйняття музично-звукового континууму до співу птахів, наприклад, звернувся О. Мессіан. У такому напрямку почала «дивитись» і конкретна музика.

¹⁴⁷ Збіг безтілесного (звуку) і тілесного (знаряддя) дозволяє інструменту ставати Іншим, втілюючи лотманівську концепцію саморозвитку культури.

а ідеально-мислиме»¹⁴⁸ [там само]. Поступово в результаті, як вказує В. Беляєв, «найбільш вдалі прийоми (алгоритми) переходу від уявних форм звуку до реальних накопичуються, закріплюються і шліфуються... безумовно існує якась норма, яка має кордони для... змін і не дозволяє народному композитору переходити за її межі. Норма ця, з одного боку, пов'язана з величезним розвитком пам'яті, що спостерігається у народних музикантів, і, з іншого боку, є якимось висновком із загального стану тієї народної музичної культури, яку вони представляють, – висновком, пов'язаним з *розвитком в ній музичних інструментів* (виділено мною – А.Ч.) і т. д. і т. п. Норма ця є вельми дієвим фактором, що забезпечує в ряді випадків можливість майже абсолютно точного відтворення народними музикантами одних і тих же творів через тривалі проміжки часу» [65, с. 94]. Таким чином, естетична і культурна складова музичного звуку «з'являється саме тоді, коли його мислительна, інтенціональна компонента починає переважати над чуттєвою» [219, с. 87], коли відбувається перетворення звуку на *звук-знак* або *звук-символ*.

М Арановський вказує, що у процесі первісного перетворення звуку-сигналу на звук-знак виявляється одна його важлива властивість – узагальненість: «думка, огинаючи низку предметів, може виявити в них якісь загальні риси. В цьому випадку навколо звуку-сигналу як би виникає напружене поле гіпотетичних співвідносин. Потенційна можливість зв'язати звук з широким колом явищ, думається, і закладає фундамент його узагальненості – якості, яка, як і попередні (тембр, предметність, позапредметність – А. Ч.), буде використана мистецтвом» [37, с. 255]. Адже у вказаному полі гіпотетичних (можливо, хвилеподібних – серії діалектичних взаємоперетворень знака на сигнал, знову на знак і т. д.) пошуків смислове (і емоційне) забарвлення звуку буде «безперервно заглиблюватися, знаходячи перспективу і багатшаровість, почасти нагадуючи ефект взаємовідбиваючих дзеркал. При цьому кожне нове значення буде зняттям (у філософському сенсі) попереднього» [там само]. Якщо стрій і форма награвання найпростіших звуконаслідувальних (натуралістичних) інструментів – мисливських манків – «підпорядковані

¹⁴⁸ Звичайно, процес історично дуже повільний.

біологічному першоджерелу», то по мірі стадіального розвитку звуконаслідувальних награвань формуються «абстраговані від виробничого завдання імітації тембру і формули мотиву або крику тварин, а також голосів персонажів, духів, героїв з ігор, шаманських містерій, сказань, пісенних спогадів» [532, с. 131]. Завдання виконавця (як і сам інструмент) трансформується і ускладнюється: необхідно «переконати» не тварин (як об'єктів полювання), а слухачів-людей; і «подібності домагаються не стільки з першоджерелом, скільки зі *сформованими про нього уявленнями* (курсив мій – А.Ч.)» [там само]. А для такого завдання вже потрібні уміння, навички, досвід, більш досконалий або міцний інструмент, певна структуризація повідомлення-знаку. Сама його структура і матеріал залежить вже і від утворених умовних символів і понять «про композицію». Від таких награвань вже «недалеко до естетизованих імпровізацій, де на одному інструменті імітуються інші музичні знаряддя або людський спів, тобто відбувається інтонаційне і структурне наслідування людської звукової творчості і, нарешті, до власне естетичних інструментальних композицій, де звуконаслідувальні епізоди влітаються в художнє ціле, кероване суто музичними законами» [там само].

Природна пізнавальна робота слуху під час сприйняття звуку пов'язана також з його «сонорними» якостями, які можуть набувати самодостатнього значення, якщо це нова тембральна властивість. За первісних часів це був той «перцептивний досвід, який потім в процесі філогенезу і онтогенезу сприяв формуванню естетичного сприйняття звуку». У перцептивному досвіді постійних співвідношень (втім – співвідносин) звуків-знаків великого значення набувають різноманітні асоціативно-психологічні, синестезійні (вторинні для звукового мистецтва) аналогії [37; 578; 792], передусім – зорово-просторові, тактильні (гострі, пронизливі / м'які; легкі / важкі; світлі / прозорі; матові / блискучі; об'ємні / тонкі тощо). У метафоричній картині світу звучання сприймається як матеріальний об'єкт, який має поверхню: наприклад, звуки ототожнюються з об'єктами, здатними випромінювати світло – архаїчна дихотомія світло/темрява може концептуалізувати висотно-інтонаційні показники. Звичайно більш високі за регістром звуку здаються світлішими, низькі –

більш щільними; це зрозуміло, адже вони відрізняються кількістю чутних обертонів, частотою коливань. Звуковий образ може утворювати і свою специфічну зафарбованість (тембр або висотність, тональність, які сприймаються як колір). На відміну від висотності світла/темряви, «в самому виборі конкретних кольорових відтінків і у відповідностях окремих тонів кольорового спектру звукам споглядається повний суб'єктивізм. Статистика показує, що немає ані жодної звукової відповідності, яка була б однаково притаманна сприйняттю більшості людей, які асоціюють звуки з кольором» [666]. «Такий зорово-просторовий асоціативний механізм сприйняття звуків сприяє їх матеріалізації, «переходу властивостей предмета і середовища в якості звуку, їх трансформації в звуки», що «...створює психологічні передумови його використання в якості матеріалу, який піддається комбінуванню, з'єднанню, структуруванню, подібно до того, як це має місце з мозаїкою» [37, с. 259]. Таким чином, ще за первісних часів, на орієнтовно-приспосувальному рівні слуху відбувається *багатозначність сприйняття звуку*. Саме ця його властивість, хоча вже на іншому щабелі, буде використована у мистецькому напрямі сприйняття. Л. Гервер відзначає, що «світ музики щільно взаємодіє зі світом як таким і являється його подобою» [199, с. 52] (передусім, подобою природи і світобудови¹⁴⁹). В музично-інструментальному втіленні зорово-просторові асоціації опредметнюються наочно, власне просторово (у порівнянні з прихованим «інструментом у тілі» співака).

На припущення М. Арановського, «саме абстрактність (позапредметність) звуку-сигналу формує конкретність сприйняття якостей самого звуку (в той час як фізичні властивості звуку-знака не затримують на собі уваги, відсилаючи думку до свого джерела)» [37, с. 255]. Більш того, чим вище абстрактність, позапредметність звуку, тим яскравіше, емоційніше, чуттєво-конкретніше сприймається його тембральне забарвлення. Але ж семантичне поле чи-

¹⁴⁹ Так, вертикальне орієнтування оточуючого світу використовується у теситурному сприйнятті звуків. Така концептуалізація походить ще від давньої міфології, наприклад, «межа між струнною і духовою музикою відповідала розмежуванню між богами небесними і підземними» [199, с. 64]; низьке звучання асоціюється з нижніми ярусами світобудови, а високе – з небом.

стої інструментальної музики передбачає, передусім, абстрактні, позапредметні параметри музичних звуків та їх взаємодії і цілісної організації.

Взагалі інструментальний вид звукотворчості рухався у бік мистецької діяльності, у тому числі, і поза постійної координації з законами мовлення, поезії, слова (тобто, як у взаємозв'язку, так і незалежно від них). Отже, «власне інструментальна і аутоінструментальна музика в значно більшій мірі, ніж пісня управляються специфічно музичними законами [532, с. 91]. Можна додати, що термінологічно протиставлення інструментальної та вокальної музики у слов'янських, зокрема, народів ґрунтується на вербально-поняттєвій опозиції «музика (гра) – спів».

Слід зазначити, що навіть окремі звуки-тони, з описаними вище якостями та завдяки своїм взаємозв'язкам з більшими об'єктами (інтонаційними оборотами, тематичними по будівлях і т. п.), можуть набувати настільки яскраву, неповторну характеристичність, знаковість, що в певному контексті вони набувають значення тонів, здатних викликати враження, подібні враженням від тематичних побудов. Тому Є. Назайкинський робить висновок, що при аналізі музичних форм «в деяких випадках і за певних умов не тільки можливо, але і необхідно розглядати окремі звуки і їх повторення як тематично значущі, наділені музичним змістом, характером, емоційним забарвленням» [578, с. 82]. Враження, які створюються окремими звуками, інтегруються в більш масштабних об'єктах сприйняття, а музично-сміслова єдність цілого, у свою чергу, впливає на сприйняття окремих елементів. Тут звук виступає вже *матеріалом*. А у такій якості, для можливості творчого конструювання, придання йому різних форм та образів, звук має володіти такою важливою властивістю, як *пластичність*. Сюди, передусім, можна віднести висотні, тембральні, часові, артикуляційно-динамічні якості.

Поєднання у смислові одиниці однакових, незмінних звуків не створює необхідних умов структурування¹⁵⁰. Виявлення

¹⁵⁰ Значну увагу розробці питань тотожності і відмінності в музиці приділили у своїх працях Н. Ріман, Г. Катуар, Б. Асаф'єв, С. Скребков, Б. Цуккерман, В. Бобровський, М. Арановський, В. Холопова. Ю. Холопов, Ю. Бичков та ін.

тотожності і відмінності є найважливішим принципом мислення людини – у повсякденній, науковій та мистецькій діяльності. У загальному людському мисленні «можна припустити, що ... вихідною ознакою («клітинкою»), що характеризує собою ... будь-яку форму раціонального мислення ..., є єдність понять стійкості та зміни» [899, с. 14]. Ці поняття, власне, відображають ключову властивість явищ дійсності – їх схожість і відмінність між собою. Для музичного мислення ці категорії є дієвими за своєю природою і проявляються тут як в мовному, так і в мовленнєвому аспектах. «В процесі створення і сприйняття музичного твору (мовленнєвий аспект музичного мислення) різноманітна дія принципів тотожності і відмінності (повторності та контрасту) лежить в основі його формування на різних структурних рівнях, починаючи з співвідношення звуків мелодії і закінчуючи співвідношенням частин циклу. Пряме відношення має воно до питань єдності та різноманітності музичного твору, його цілісності і розчленованості, естетичної досконалості та змістовності. В системі музичної мови порівняння виступає як спосіб класифікації та оцінки звукових побудов, як механізм, що дозволяє здійснити їх семантичну співвіднесеність між собою (курсив мій – А. Ч.)» [121]. Ці принципи виробляються шляхом тривалого відбору як «процесу запам'ятовування (матеріалу – А. Ч.), тобто концентрації уваги на подібних, схожих або у всьому один одному рівних звучаннях (впізнавання подібності) і на виділенні несхожих, нерівних, відмінних. Інакше кажучи, в одному напрямку слух кристалізує в свідомості (або: повторні роздратування викликають повторні рефлексії) типологічні для даного музичного становлення звукокомплекси або сполучення звуків» [49, с. 23].

Але основою структурування як розвитку може стати саме змінний звук або зіставлення неоднакових звуків, бо однакові сприймаються скоріше як дискретні об'єкти (і не виявляють потрібної для музичного розвитку «конфліктності, протиріччя» [49, с. 24]). Таку точку зору виявляє і М. Арановський, стверджуючи, що потенційну первісну здатність з'єднувати звуки має «тільки деяка різниця, яка виступає внаслідок будь-яких звукових змін» [37, с. 261]. М. Арановський наводить також слова Г. Рімана про роз'єднувальні

властивості тотожності і зближувальні (перехід, рух об'єднують) – відмінності в музиці [там само]. Причому ця закономірність діє на будь-якому рівні – від макро- (цілий твір, його структурні елементи) до мікроструктурного (власне звуку). Навіть «найменші зміни створюють передумову для їх (звуків – А. Ч.) психологічного об'єднання в якусь, нехай найменшу, єдність» [там само].

Саме відмінності формують просторові уявлення, а ці останні, у свою чергу, сприяють утворенню цілісних музичних структур різних рівнів. Диференційованість слухання «висотних і ритмічних відносин незалежно від штрихів, тембрів і інших сторін музичної тканини», складає, за В. Медушевським, передумову аналітичної форми. «На цій основі виросла потужна система граматик, що поєднали звуки – лад, гармонія, ритм, конструктивно-тематична організація, композиція» [540]. А досягнення такої відмінності звуків (як, втім, і пластичність одного тону) виводить на поняття *інтонації* в асаф'євському її розумінні. Інтонація як носій і одиниця смислу (і просторових уявлень) постає в якості як семантичного, так і структурного елемента єдності. Це відбувається на основі такої (що поступово стає іманентною в результаті філо-і онтогенезу) властивості слухового сприйняття (і свідомості взагалі), як *спатіалізація*¹⁵¹ часових явищ. Асоціативною підтримкою спатіальних процесів, на думку М. Арановського, може виступати «геометричне бачення», якому «притаманне об'єднувати однією лінією ряд точок» [37, с. 263]. Втім, такий перцептивно-слуховий досвід виникнення образу лінії «відбувається на рівні сприйняття будь-якого змінюваного звуку, тобто на домузичній, досемантичній стадії. Отже, лінійне уявлення – аж ніяк не прерогатива музики» [там само, с. 265].

Вказана геометризація у сприйнятті музичних звуків (притаманна музичному інструментарію апіорі) не є статичним, пласким,

¹⁵¹ Спатіалізація (від лат. *Spatium* – простір) – переведення часових уявлень у просторові. Якщо Є. Назайкинський вводить поняття «просторовість», маючи на увазі зв'язок реальних просторових відчуттів з просторовістю музичного сприйняття [580], то М. Арановський [37, с. 263] і Н. Герасимова-Персидська [194, с. 85] використовують термін «спатіалізація». В.Н. Холопова також користується терміном «спатіалізація», або «опросторовування» (рос. – опространствование), перехід явищ часового параметра в явища параметра просторового, що відбувається при музичному сприйнятті [849, с. 5].

«намальованим» явищем. Спільна дія загальних закономірностей часових, просторових і тактильних параметрів у процесі слухового сприйняття [947, с. 137] робить його об'ємним за рахунок відчуття руху у різновекторних координатах (висота, тембр, тривалість, гучність, спосіб поєднання, далі – багатоголосся тощо). Сам процес (відчуття) руху має асоціативно-вторинний характер, але «в процесі слухових сприйняття ця інтермодальна асоціація як би відділяється від реальних причин, знаходить відому самостійність» вже у специфічно-музичному мисленні, яке «підсилює процес її відокремлення, перетворюючи в автономно діючий механізм, що породжує ілюзію руху звуків» [37, с. 264]. На майданчиках клавіатур або грифів даний рух опредметнюється, унаочнюється та стає відчутно-дотиковим, стає рухом у прямому сенсі. Вказана «ілюзія» в ході історичного розвитку створювала власні (невербальні) закони структурування звукової матерії, власне семантичне поле. Слухові уявлення, мислечуттєва організація звукової матерії у процесі нелінійної «геометризації» та все більшого абстрагування знаходили самостійну «ідеальну», за висловом М. Арановського, форму.

Ця «ідеальна форма» є результатом, зокрема, спатіалізації, перетворення сукцесивного (послідовного, «лівопівкульного», більш притаманного вербальним видам, мовленню) процесу – на симультанний (цілісноохоплюючий, «правопівкульний», омузикалений). Подібний «симультанний гештальт» [132, с. 106] перетворює геометрію слухового образу не тільки на «специфічний просторово-часовий», руховий [132, с. 109] об'єкт, а й додає перетворення тактильних відчуттів «сприймаючого апарату, що є ізоморфним структурі просторових властивостей зображуваного предмета»¹⁵² [133, с. 44]. На музичних інструментах цей процес відбувається буквально, наочно, в «чистому» звуковому вигляді, не відволікаючись на вербальні смисли. Тоді і фізичний, і метафізичний боки (вже музичного) звучання виступають своєрідними кодами, здатними втілювати картину світу того чи іншого народу, епохи, соціально-культурної страти

¹⁵² При цьому більша схожість притаманна слуховим і тактильним уявленням (які відразу синтезують реальний сукцесивний процес), ніж слуховим і зоровим (останній має додаткову, проміжну стадію перетворення на сукцесивний процес на рівні рецептора).

тощо. Простір і час, як фундаментальні категорії буття і мислення у різноманітних культурних інтерпретаціях, дозволяють звуку набутти подібної багатовимірності.

Тільки через тисячоліття, пройшовши у середньовіччі довжелезний шлях «завоювання звукового об'єму – на противагу лінійності монодії: спочатку як нерозчленованого цілого (хоча б у фобурдоні)» [194, с. 88], на порозі Нового часу, вже музичне звучання виявляє себе на новому витку у його просторових координатах і властивостях. Як у первісну добу між звуками, тепер (у щільному поєднанні зі словом, передусім словом Божим) поступово вибудовується система відносин хорових (а надалі – через поодинокую їх заміну інструментом/інструментами – і чисто інструментальних) голосів на основі висотності, а не їх смислового (і символічного) значення. Так, вже у часи Жоскена «прекрасно усвідомлена сила контрасту високого і низького звучань, починається розчленування компактної цілісності» [там само] середньовіччя. Дослідниця тут власне має на увазі звучання як «матеріальний субстрат» (організовану послідовність звуків), свідомо не торкаючись непростой проблеми символічного трактування просторових показників у поліфонії, наприклад, нідерландців. Певна (але інакша) подібність стосовно просторово-знакових, а втім, просторово-символічних виявів колись формувалася і у первісному звуковому полі на рівні звуків (звук-знак і звук-символ).

Описана нелінійна «геометризація» саме постала в основі органології музичних інструментів від самого початку¹⁵³: гриф або клавіатура наочно і відчутно відтворюють поступеневе розташування звуків, утворюючи асоціативні рухово-просторові позиційні схеми гри (аерофони тут мають дещо інші асоціативно-просторові низки). М. Фамінцин вказує, що «вибір форми та конструкції інструменту, пропорцій його частин, розподіл поріжків на грифі хордофонів або грифних отворів аерофонів були обумовлені і геометричними уявленнями» [807, с. 40] і «пропорціями людського тіла – багатотисячолітнього зразка для різноманітних форм і конструкцій [532, с. 132],

¹⁵³ Перш за все, у аерофонах, пізніше – щипкових хордофонах – грифових і багатострунних.

створених самою людиною. Ще у ХХ столітті на Сході пастухи, розподіляючи отвори на куряї, наприклад, перш за все, враховують відстані між пальцями рук [там само].

У послідовності музичних звуків на інструменті зорово й слухово (також дотично, відчутно) вбачається певна цілісність, континуальність, а не дискретний «розірваний ланцюг». Арановський називає це своєрідним «гештальтом»¹⁵⁴ (фактично – «симультанним гештальтом» за Л. Веккером), провідна роль якого у формуванні цілісності належить саме лінійним, тобто зорово-просторовим, спатіальним уявленням. Ідея цілісності у гештальтпсихології охоплює не тільки психічну і фізичну діяльність людини, а й навколишнє середовище [220]. У цьому розумінні музичний інструмент знаходиться ніби на перехресті усіх трьох названих параметрів: він є ніби продовженням людського тіла одночасно будучи окремим від нього, уособлює музично-звукову моторику, у процесі створення і розвитку персоніфікується (психологічно та у фізично-органологічних параметрах, що відбивається у назві частин інструмента – шийка, корпус, голівка, губки тощо). При цьому важливим фактором залишається геометризація, передусім, виконавського, але і слухачького, і згодом – композиторського сприйняття музичного звуку.

Наведені первісні (елементарні) рівні сприйняття звуку є невід'ємним психофізіологічним чинником багатокomпонентної системи музичного сприйняття і не менш складної системи сприйняття інструментальної музики. Але саме в системі асоціативно-порівняльних відчуттів, вказані спатіальні принципи (в контексті більш складного цілісного акту сприйняття) дозволяють відчутти ту змінність, континуальність організованої звукової матерії, що уречевлює, матеріалізує «цеглинки» її специфічного семантичного наповнення. Такий сенсорно-просторовий фундамент, який закладався тисячоліттями (і ніби додатково уособлений у музичному інструменталізмі), допомагає і слухачу, і виконавцю створити уявлення про «музичний твір

¹⁵⁴ У перекладі з німецької поняття «гештальт» означає деяке цілісне утворення, розуміння окремих частин якого не може забезпечити розуміння того цілого, що ці частини утворюють. Так, поняття про організм як цілісне утворення має на увазі єдність його ментальних і фізичних проявів, здійснюваних на різних рівнях і з різними енергетичними затратами [220].

як цілісний матеріальний об'єкт» (М. Арановський [37]. Тобто, до моменту утворення такого людський звуко-слуховий спатіальний досвід вже створив важливу належну умову ще у досемантичних, домузичних формах. Звук отримав статуси знаку, предмету, матерії, символу.

Відмінності звуків та їх сполучень, їх пластичність, спатіалізація, триєдина цілісність часово-просторово-тактильного відчуття (гештальту), звичайно, у сполученні з ідеаційними властивостями звуку, його узагальненням-абстрагуванням – все це кроки на шляху до **звуку як інтонації**, як носія смислу, як особливої «образно-інтонаційної» форми його мислення (інтонує тільки людина), «образно-музичної мови» [49, с. 336, 275], як образу світу, як структурного елементу єдності. Причому, «зміст не вливається у музику, як вино в келихи різних форм, а злитий з інтонацією як звукообразний смисл, тому що смисл без вираження в русі, висловленні, пісні, грі на інструменті – теж всього лише абстракція» [49, с. 275]. Просторово-геометрично унаочнене інструментальне втілення з живим, вільним від слова або танцю звуковим результатом, уособлює матеріально-ідеальну цілісність музичного твору.

Саме у «звуковій відмінності» вбачає первинну основу інтонації і М. Арановський [37, с. 261]. Відмінність, своєрідне «первісне протиставлення», зародок майбутнього контрасту-конфлікту, створюють умови для організації, структурування звукової матерії, отже – і для смислового інтонування. Крім такої опредметненої сутності інтонування, існує також і мисленнева, ідеаційна. Для інтонування «як виду людського мислення» важливою виступає «єдність (збіг) «музичного» і «соціального» (беру останнє широко, з включенням культурних, етноісторичних, психічних чинників), бо інтонування завжди змістовно (це входить в його атрибуцію), а зміст завжди конкретний (тобто «соціальний», «етнічний», «функціональний» і т. п.). Тим самим інтонування неминуче несе інформацію не тільки про музичне, а й про злите з ним «соціальне»¹⁵⁵, але – своїми, чисто музичними засобами» (І. Земцовський [303, с. 97]). Такий підхід

¹⁵⁵ Зокрема, й індивідуально-психологічне, та «психічна енергія» звуку, на яку вказує Е. Курт.

(серед інших) має місце і у основоположника інтонаційної теорії Б. Асаф'єва: «класичні форми – підсумок тривалого соціально-го відбору найбільш стійких і корисних інтонацій» у постійному діалектичному розвитку [49, с. 22].

А. Торопова у зв'язку з соціальною складовою вводить поняття «*символічного інтонування*» – ще немuzичного, а такого, що передувало останньому (коли звук-сигнал перетікає у звук-знак і навпаки, коли визначається звук-предмет і формуються звук-матерія, звук-символ) – аналізуючи *психологічні передумови*¹⁵⁶ його виникнення. Ці передумови узагальнюються авторкою в системі «інтонування досвідів» – тілесності, ландшафтного буття, соціальної взаємодії, містичної причетності. Наведемо їх в аспекті розгляду формування і розвитку музичного інструменталізму.

Перший з вказаних – досвід тілесності – включає «впізнавання, управління, підпорядкування і розвиток» цієї тілесності, реалізуючись в аналоговому модусі інтонаційних символів і рухів, зокрема танцювальних, з відповідним звуковим (зокрема, інструментальним) супроводом; саме завдяки цьому досвіду музична інтонація відчутно-асоціативно «містить в собі згорнутий рух (відтворення сукцесивного досвіду), який слухач розшифровує несвідомо і починає або підплескувати долонями, або відстукувати ногою уявлений крок, або пританцювувати» [797, с. 63]. Музичний інструмент в аспекті такого досвіду мислиться в антропологічному зрізі і сприймається, з одного боку, як продовження власного тіла, з іншого – звукові інтенції формули «Я – Інший», персоніфікація (міфологізація, містифікація) інструментів у процесі діалогу виконавця з ними позиціонують їх як живих істот зі своїми «частинами тіла», голосом, характером, навіть, душею. Характерно, що грецьке слово «мелос» спочатку означало «частину тіла, а також тіло як зчленоване органічне ціле (Г. Хюшен)», а у Гомера і Гесіода «мелодія» – це «послідування звуків, які утворюють таке ціле» [838, с. 511].

¹⁵⁶ Варто згадати Е. Курта з його психологічною концепцією і музичного інтонування, до теорії якого він впритул наблизився.

Другий – досвід ландшафтного буття¹⁵⁷ – «інтонується» як «орієнтація, освоєння і підпорядкування навколишнього простору за допомогою звуку – найдавніший локаційно-пізнавальний інструмент психіки» [там само, с. 64], тобто відноситься до перцептивно-слухової, орієнтовно-приспосувальної діяльності людини, власне спрямованих на звук та його параметри. Тут музичне інтонування кореспондує з «психологічним змістом етнічних стилів музичної мови»¹⁵⁸, виявляючи залежність від ландшафту територій проживання («долинні» музичні структури частіше відрізняються лінійністю, а «гірські» – «вертикаллю багатоголосся», гармонійного мислення в інтонуванні), а також самого народження музичних інструментів для сигнального, знаково-комунікативного, дозвоільного, ритуального звуковиявлення. Також цей досвід сприяє спатіалізації (підсилює експресію) звуків як таких, рельєфності інтонування музичної фактури, геометрії інструментально-органологічного сприйняття музичних структур, тобто, і формуванню структурної та ладової організації музики взагалі, а також розвитку самого інструментарію. Відчуття в його полі дії руху (за горизонталлю, вертикаллю, глибиною) складає умови для лосєвської «художності у становленні», що власне і надає звуку якості музичного.

Третій – досвід соціальної взаємодії – відповідає первинній функції звукової матерії та музичної творчості в частині комунікативних процесів щодо сигнальних, знакових, емоціональних обмінів і взаємозбагачень, формуючи множинні діалогові відносини, які, у свою чергу, створюють передумови абстрагування, розвитку, узагальнень. В сфері інструментального звуковиявлення тут також задіюється самий факт виникнення музичного інструментарію та його еволюції, формування музичного інтонування, музичного мислення в цілому.

Четверта передумова¹⁵⁹ – досвід містичної причетності або пікових переживань – одне з найважливіших джерел смислової будови

¹⁵⁷ Перші два вказані «досвіди» фактично апелюють до теорії пластичного, сфери матеріального, опредметненого.

¹⁵⁸ На що вказує Г. Гачев [185].

¹⁵⁹ Третій і четвертий досвіди (психологічні передумови) мають відношення до ідеальної сфери, утворюючи разом з першим і другим дуалістичну пару, яка була представлена нами у якості важливої характеристики звуку.

музичної свідомості та ідеаційного боку звукової стихії у цілому. Сакралізація емоційно-смыслового поля цього досвіду, з одного боку, сприяла незвичайним, позапобутовим станам «просвітління, осяяння, відкриттів – усього того, що називають іноді надсвідомістю)... При цьому самі звукові символи збагачуються і обтяжуються вищим смыслом тільки завдяки свідомості, яка використовує ці інтонації... Самі по собі вони не володіють ніяким запасом енергії; вони – лише засіб для концентрації вже існуючих крім нас сил, інтованого символу віри» [797, с. 64]. Це власне первісна сфера майбутніх катартичних виходів; у звуці – ідеального; в музиці в цілому – формування специфічної мови висловлення «чистих смислів», звільнених від граничності слова (зокрема – й чистої інструментальної музики). Цей досвід також сприяв появі музичних інструментів з метою «приховування тембру людського голосу», як посередників між світами, як сакралізованого, освяченого Іншого.

Подібний психогенетичний підхід до феномену інтонування (що наслідуює Е. Курту) дозволив А. Тороповій визначити статус людини як «інтонуючої... з найперших миттєвостей життя «мовної» істоти», яка «володіє «задатками» для інтонаційного народження у будь-яку культуру». Тобто потенційно музична свідомість володіє «нескінченням імовірнісним розвитком своєї системи мовних засобів... і стереотипізацією їх інтованих знаків і символів у певній культурі» [там само, с. 65]. Звичайно ж, такі, справді, щедрі задатки буття потребують довгих і непростих зустрічних (творчих, інтелектуальних, техніко-технологічних, нарешті душевно-духовних) зусиль з боку людини. Музичний інструментарій можна вважати одним з таких незвичайних «проривів», це рукотворне дітище людства, в якому людина спромоглася подовжити, посилити свої природні здібності і виявити незвичайні потенції інтонаційної організації та аналітичного структурування (В. Медушевський) у цілісності матеріально-ідеальних звукових показників.

Як соціально (індивідуально-психологічно) і специфічно-звуково обумовлене переживання, інтонування конкретизується у реальних (матеріалізованих) звукових формах музичної культури (жанри, форми, мелодійні і ладові структури, ритмо-інтонаційні та темброві

«знаки»). Думка, «щоб стати звуково вираженою, стає інтонацією, інтонується», – робить висновок Б. Асаф'єв [49, с. 211]. Інтонація як експресивна і семантична основа музики виступає одиницею структури музичної свідомості та способу досвідомої (тобто довербальної) символізації переживань, і «в подальшому розвитку особистості ці «цеглинки символогенезу» є інструментами мовного символообміну з середовищем (суспільством і культурою)» [797, с. 63].

Взагалі-то, властивості звуків і «не могли бути досягнуті суспільством раніше, ніж люди навчилися виробляти їх і відчувати в своїй практичній діяльності. Ймовірно, першим кроком було викликане трудовими, мисливськими потребами наслідування тонам, які існують у природі, і перш за все співу птахів» [760, с. 129], але також – голосів тварин, свисту очерету, шелестінню дерев, звуків водних стихій, вітру тощо – численним формам біологічної та фізичної музики. Глибока давність таких наслідувань в інструментальних награваннях («периферія системи людських знаків» [647, с. 138]) підтверджується наявністю подібних імітацій в інших видах художньої творчості за часів синкретизму. Наступним кроком у діалектичному процесі формування організації звукової матерії і стає «тривалий соціальний відбір» потрібних інтонацій, далі – опрацювання способів їх організації та розвитку, шлях від атомарного (звук – найменший структурний елемент твору¹⁶⁰, що позначилося навіть на музичній нотації) розуміння звуку до процесуального на рубежі XIX – XX століть (коли, наприклад, К. Вестфаль зазначив, що «музика Дебюссі відкрила чистий звук, звук з елементарно акустичним впливом, незалежним від художнього з'єднання звуків на функціональній основі» [1008, с. 49], а «розвиток теми» замінюється на «розвиток звуку» [386, с. 250]. Тракткування звуку як явища практично-утилітарного та сакрального порядку у взаємодії з іншими системами (філософією, Космосом з космосом, соціально-комунікативними системами, іншими рівнями матерії) зберігається тисячоліттями, тільки у Новий час звертаючись до фізичної і художньої його інтерпретації. Але «парамузична грань концепції музичного звуку (що знаходиться

¹⁶⁰ Про що Ю. Рагс пише й у другій половині XX століття у Музичному енциклопедичному словнику [293].

за межами власне звучання) не вмерла і в наші дні і, здається, не відіме повністю ніколи, оскільки є дуже важливою частиною для формування уявлень про зміст музики взагалі» [869, с. 107]. Формування ж уявлень про звукові структури як музичні (крім власне структуруючи процесів) базується на потенціалі звукової матерії до втілення різноманітних почуттів і – звідти – до надзвичайних (метафізичних, дивовижних, ірраціональних) можливостей впливу на психіку людини, на деякі явища навколишнього світу, своєрідного «вікна» у невидимий світ.

Музичні інструменти у процесі такого відбору не просто приймали участь у «загальному пошуку» і закріпленні інтонацій, але втілювали у своїх органологічних, тембральних та антрополого-символічних характеристиках культурно-соціальні, міфологічні, філософські, естетичні інтенції людства і, більш локальні, музично-специфічні знаки, тенденції, організації та смисли. Асаф'єв зауважує: «зовсім парадоксальним було б твердження, що форма – такий же засіб знаходження або виявлення соціального буття музики, як інструмент (недарма ж у створенні форм простежується вплив інструментарію епохи їх виникнення). Повторюю: щодо музики – це не парадокс. Те, що інструмент помітний, а форми – невідчужені дотику, справи не міняє. Не організоване людською свідомістю акустичне середовище ще не утворює музики. Найпримітивніші стадії відбору серед акустичних явищ засобів музичного вираження вказують на тривалий процес оформлення і кристалізації оформленого. Відомо, що звукоряди, перш ніж з'явитися в роботах теоретиків у вигляді абстрактних від живої музики рядів (висхідні або низхідні формули співвідношень окремих тонів), засвоюються пам'яттю практично і побутують у вигляді характерних для кожного ладу мелодійних формул-наспівів ... Форма як процес і форма як окристалізована схема (вірніше: конструкція) – дві сторони одного і того ж явища: організації руху соціально корисних (виразних) звукосполучень» [49, с. 23]. В. Медушевський також підкреслює, що «художній смисл (котрий постає в якості змісту по відношенню до звукової форми) безпосередньо промислюється за допомогою інтонації в живій музичній діяльності» [540, с. 12] (виконавській прак-

тиці). Такий значеннєвий паралелізм між формою-інтонацією та інструментарієм не випадковий і зумовлений спільними властивостями спатіалізації-геометризації (у інструментів – наочно-слухово-дотиковими), походженням від живої (імпровізаційної) виконавської практики, а також збільшеними «надлюдськими» можливостями інструментів.

Саме в живій виконавській (дотиково-зорово-слуховій) практиці виявлялося, що музично-мовні опозиції (які мають далекі коріння у відмінностях звуків) – мажору/мінору, квадратності/неквадратності, форте/піано, тутті/соло, високого/низького регістрів тощо – утворюють підстави для структуризації звукової матерії, логіки розгортання, узагальнення, «служують категоризації уявлень про буття» [540]. Такі аналітичні (за Медушевським) структурування «працюють» не самі по собі і не на «пустому місці» – адже «протоінтонаційні передчуття» – «спонтанно-інтуїтивна думка про світ, від початку змістовна, багата, несе в собі культурний досвід оволодіння дійсністю»; рухомі «протоінтонаційним передчуттям», аналітичні конструкції «прилаштовуються» до такого досвіду, «ущільнюють ці невидимі можливості, безмірно збагачують своєю семантикою» [540]. Саме це складає, на думку В. Медушевського, «головну, специфічну ознаку інтонування» [540].

Д. Кирнарська вказує на наявність музичного еквіваленту, «типового музичного «супроводу» ситуацій, в яких колись, на зорі людства, зароджувалися і укоренялися в побуті різноманітні звукові реакції, «висловлювання» та ін., словом, так звані протоінтонації¹⁶¹» [373, с. 104]. Випереджаючи інтонацію музичну, останні «тяжіють до найдавніших метасмислів, закодованих у «колективному несвідомому» (К. Юнг)», володіють «певним семантичним наповненням», є ««психоемоційним моторно-просторовим витягом» з процесу музичної комунікації» [там само, с. 105] і зберігаються в генетичній пам'яті людства. Дослідниця наводить чотири ситуативно-комунікативні

¹⁶¹ За В. Медушевським, протоінтонація – «непевне передчуття музики», «синтетична цілісність». Інтонація, яка сформувалася, поєднує протоінтонацію з відповідним їй аналітичним стрижнем [540].

групи, яким відповідають певні інтонаційні типи¹⁶². Мисливським та військовим ритуалам – вольові, призовні, стверджувальні, сильні, тверді інтонації. Ігрові, жартівливі ситуації – моторні, веселі, пустотливі. Ситуаціям прохання або благання – ліричні, вмовляючі, голосінні інтонації. Ситуації молитовної зосередженості, спокою – інтонації монотонно-розмірені. Отже протоінтонація переростає на музичну, коли її смислові інтенції проявлять себе у конкретних (організованих у систему) музичних засобах виразовості (мелодика, фактура, ладовість, гармонія, метро-ритміка, тембрика, артикуляція тощо). Усі вони включаються до «своєрідного «метасловника» музичної виразовості, що спирається на фольклорні джерела» [там само].

Зазначимо, що перші два з вказаних типів історично втілювалися переважно в інструментальних звучних формах, бо вимагали яскравості і сили звучання на відкритому ландшафті, моторно-чітких звуковидобувань, артикуляційної чіткості. Два інших типи, більш придатні для голосового виконання, також досить рано проникли до інструментальних звучань, перш за все на аерофонах, здатних до наслідування співу і живого дихання¹⁶³. Існування вказаних психологічних моторно-просторових значень (від знаків – до відчуттів і, втім, смислів), виступаючих своєрідними кодами, кореспондує з концепцією протоінтонації В. Медушевського: «... вищі сучасні соціально-духовні смисли виростають зсередини найпростіших і найдавніших» [540], і підтверджує нашу думку про еволюційний шлях звукової стихії від звук-сигналу, звуку-знаку, звуку-символу – до звуку-інтонації.

Дуалізм тілесності та ідеальності інтонування, як специфічно людської якості втілення буття у його цілісно-різноманітних інтенціях, сприяв формуванню музично-мовної свідомості, специфічної музичної мови, нарешті – музичних інструментів як символів та

¹⁶² Д. Кирнарська називає їх «архетипічними базисними формами, що є первинними психомузичними утвореннями, де певна комунікативна ситуація тягне за собою певний моторно-пластичний і просторово-часовий образ» [373, с. 104]. Такі базисні форми лежать в основі універсального психомузичного словника сприйняття.

¹⁶³ Смичкові з характеристиками дихання і пластичної співучості голосоведіння виникли значно пізніше.

втілювачів такої специфіки. Інтонуюча свідомість (А. Торопова), породивши «іншу реальність» людини, в якій «відображені всі ... властивості і особливості людського» [797, с. 47], фактично, зробила звукове мистецтво – музику (разом з іншими мистецтвами і, за деякими властивостями, більше за них) «внутрішньо-зовнішнім сховищем «людського в людині» у знаково-символічній формі» [там само], в інтонаційних знаках, образах, символах. І якщо «антропологічною функцією музичної свідомості доцільно вважати відкладення і збереження в звукосимволічній формі життєзначущих переживань роду», то сама «інтонаційно-символічна діяльність може вважатися знаряддям відтворення досягнутого духовного досвіду людства. Ця сутність феномену музичної свідомості забезпечується його «мовністю», закріпленої в різних культурних видах» [797, с. 153]. Такий духовний компонент (не просто виразово-чуттєвий або інтелектуальний, хоча обидва – важливі) і утворює явище інтонаційності як «вищої виразовості». На всьому протязі розвитку європейської музики «культура, яка ускладнюється і накопичує духовні (в сенсі наявності інтелектуалізму) цінності, веде до інтенсивного зростання процесу оформлення в музиці, до подальшого розширення форм і до поглинання вже окристалізованої форм наступними», – заключає автор інтонаційної теорії музики [49, с. 111]. Це стосується і кожного окремого (і поодинокого) звуку, який ще від давньогрецького канону сприймався як цілий (і цілісний) космос (за тисячоліття до того розпочавши шлях музично-звукової еволюції), якість якого лежить в основі виконавського інтонування (ані ноти поза смислу) – з точки зору технології, спрямовування виконавського тону та перебування або досягнення Краси, який, нарешті, у XX столітті певним чином спрямовував музичний символізм і постав ключовим стильовим елементом мінімалізму в музиці. В цьому випадку звук-символ, звук-знак і звук-матеріал могли синтезувати свої функції і значення на основі одухотвореної ідеї.

В.С. Мухіна, уособлюючи позиції внутрішнього простору особистості у їх співвідношенні з духовним досвідом, зазначила: «Образно-символічна мова живопису, музики, прози і поезії

створює нескінченність нетрафаретного внутрішнього простору особистості. Проживаючи свої почуття, образи і думки, творець нового бачення сутнісних образів шукає способи їх передачі іншим людям. Конкретна людина як творець привносить в зовнішню реальність образно-знакових систем свої виключні образи і символи і тим самим поповнює і розвиває реальність образно-знакових систем Великого поля суспільної свідомості» [573, с. 314] Подібна експлікація внутрішнього світу людини в конкретиці та над узагальненості звукових форм – в музичному інтонуванні – «в цілому може вважатися знаряддям збереження і відтворення досягнутого духовного досвіду особистості, сім'ї, роду, етносу, людства» [219, с. 58].

Тривале перетворення звукової стихії від *звук-сигналу*¹⁶⁴ (поза предметної ідентифікації, звук як знак присутності), через *звук-знак*¹⁶⁵ («розшифрований», осмислений сигнал), *звук-предмет* (опредметнений, уявлений знак, матеріально-статична сторона звуку), *звук-матеріал* (що підлягає організаціям і трансформаціям, матеріально-рухова сторона звуку), *звук-символ* (виразово-умовний знак, ціннісно-мотивований у злитті знака – того, що означає – і значення; матеріально-ідеальна сторона звуку) – на *звук-інтонацію* (матеріально-ідеальна сторона звуку) – має певну точку «вибуху», яка характеризується *наявністю узагальненого (буттєвого) діалектичного начала і духовного спрямування смислу, виявленого у конкретних музичних засобах виразовості*. Адже «не цілісні твори в єдності їх форми і змісту», а саме «матеріально-звукова структура музичного твору та її окремі елементи» (у їх числі і звук) виступають «носіями художньо-семіотичних функцій» [540, с. 4]. Середовищем, в якому розгортаються ці останні, за В. Медушевським, стає соціальне поле, але не у глобальному масштабі суспільного життя, а «більш локальна ситуація художнього спілкування, ситуація творчості, виконання і сприйняття музики» [там само]. Але така ситуація художньої комунікації стала результатом багатотисячолітнього шляху опрацювання людством звукової стихії. Як зауважує

¹⁶⁴ Звук – завжди сигнал.

¹⁶⁵ В певних випадках уточнювального, додаткового «розшифрування» звук-знак і звук-сигнал можуть перетікати один в інший і навпаки.

Т. Чередниченко, «... музичну історію можна розглядати і як історію знаходження художніх властивостей звуку. На кожному еволюційному етапі звук є проекцією всієї музики, що відбулася» [871, с. 29]. Продовжуючи цю думку, можна сказати, що така проекція через музичні інструменти, спеціально створені як подовження і, одночасно, відокремлення джерела людського звуковиявлення задля посилення звукових можливостей і творчо-аналітичного «погляду ззовні», дозволяє певним чином сконцентрувати експериментально-пошукові інтенції у їх абстраговано-ідеальній та технологічній цінності.

Музичний звук виразно демонструє широке поле імовірнісних властивостей, що і зумовлює потенційну нескінченність феномена музичної культури, бо в основі будь-якого музичного образу так чи інакше, для композитора, виконавця і слухача буде полягати опрацювання категорії та явища музичного звуку, що є фундаментом для формування більш високих рівнів образності. Розпочавши свій розвиток у процесі формування свідомості і мислення, звук (звукова культура) не просто набуває абстрактно-ідеальних форм свого буття, коли «інтенціональна компонента починає переважати над чуттєвою» [219, с. 86], а знаходить ознаки певним чином персоніфіковано-антропологічної (ідеально-найкращої) власної «внутрішньої форми», пов'язані з «вічним» духовним пошуком людини. Тут і виникає поле функціонування звуку як Іншого, викликаючи різноманітні рівні і форми діалогу для повноцінного «пошуку істини». Звук як такий існував задовго до створення людини, але тільки її творчі, а втім – духовно-творчі інтенції зробили можливим перетворення його на матеріал та своєрідний «інспіратор» мистецтва. Фактично, це відбулося тоді, коли проінтонований (голосом або через інструмент) звук почав свідомо вміщувати вищий смисл Краси, Бога, Вищого Ідеального. Своє уречевлене, матеріальне втілення така ідея отримує на рівні звуковедення, специфіка якого складає технологічне завдання виконавця і інструментального майстра. Народжений таким чином звук-образ (звукообраз) доходить до рівня звуку-смыслу (звукосмыслу), через мислевідчуття, до рівня позасвідомого, інтуїції, чистої Ідеї, Бога. У такому форматі звуковедення набуває теургічного (за П. Флоренським) статусу. Смысл,

у свою чергу, спонукає до цільності ідеї, її вищого втілення, тобто звук-смысл перетворюється на звук-ідею (звукоідею), набуваючи властивості саморозвитку усієї ієрархічної системи (звук-сигнал, звук-знак, звук-символ, звук-предмет, звук-матеріал, звук-інтонація, звук-образ, звук-смысл, звук-ідея). В такому високорганізованому вигляді, в аспекті саморозвитку, звук «підказує», спрямовує, ініціює розвиток музичного інструментарію, музичного мислення та музики в цілому, продовжуючи розвивати сам себе. А інструмент, народжений колись у наслідуванні навколишньому природному світу, власному тілу, іншим неземним (нелюдським і неприродним) умовно-уявним звучанням, в результаті довголітнього історичного шляху, спонукав людину «звучати інакше», в наслідування Божественному голосу.

Музичний інструмент, подібно до такого трактування звуку, одночасно втілює його матеріалізацію (опредметненість, уречевлення, знаковість) та ідеалізацію (духовність). І подібно до живої персоні – володіє власним «тілом», «душею-звуком» і «духом-ідеєю», можливим тільки у невовимому русі «чародійства» виконавського акту. «Залишаючись акустичною, емоційно-характерною і асоціативно-символічною цілісністю, звук розгалужує свої духовні коріння в просторі нечутного, в сфері «того, що мається на увазі». Парадокс музики як єдності гранично чуттєвого і надзвичайно абстрактного сконцентрований в *кожному музичному звуці* (курсив наш – А.Ч.)», констатує Т. Чередниченко [872, с. 37]. Цей абстраговано-теоретичний посыл стає ключовим завданням виконавця з точки зору специфіки його звуковидобування як втілення Вищого смислу.

Недаремно ж звук понятійно і буттєво постав в основі категорії «звуковий образ світу»¹⁶⁶, який, виступаючи смисловою моделлю світу, сьогодні є одним з найважливіших «когнітивних концептів, зумовлених новим етапом самоусвідомлення людини в умовах глобалізації звукового середовища культури» [691, с. 132]. Завдяки своїм відчутно-»живим» символічним, семантичним та світомоделюючим властивостям звук стає здатним відтворювати авторську концепцію

¹⁶⁶ З проєкціями – звуковий образ твору, композитора, музичного інструмента, епохи, країни, етносу тощо.

єдності Буття, «творити «живу культуру» сьогодення», ставати «універсальним способом звуковираження «нової краси»» [691, с. 9]. В інструментальному звуковираженні зосереджуються структуро- та смислоутворювальні компоненти звукового образу світу у єдності їх матеріального та ідеального проявів, формуються специфічні способи організації звукового матеріалу як принципи моделювання образу світу. Саме тому звуковий образ самих інструментів набуває концептуального значення «як втілення єдності тілесного (фізико-акустичного), душевного (антроповимірного) і духовного (ціннісного) вимірів буття» [там само]

Вказані переломні точки історії західноєвропейської музичної культури співвідносяться з інсайтними точками розвитку музичного інструменталізму: створення чисельних різновидів музичних інструментів, перші сольні та «оркестрові» виступи музикантів-інструменталістів (античність); автономізація музичного інструменталізму, виникнення нового фортепіанного стилю гри і письма аж до такого рівню «саморозвитку системи», коли музично-інструментальні форми постають «взірцем мислення» для інших видів мистецтв, літератури та філософії (XVI – початок XX століть); емансипація звучного звуку-тону зі спиранням на інструментальні, передусім, форми з їх посиленою різноманітністю звуковидобування і звуковедення (від другої половини XX століття).

1.2. Формування етосу музичного інструментарію: Давні Середземномор'я, Греція, Рим

Музичні інструменти, культура гри на них, інструментальна музика і відношення до неї зазнали за минулі тисячоліття грандіозних змін, пережили кілька «великих вибухів», але «цеглинка» стародавнього професіоналізму виконавців і майстрів; міфологічно-філософські, антропологічно-психологічні аспекти буття музичного інструменталізму постали у підґрунтя майбутнього мистецького феномену.

Звуковий образ епохи, її «музично-акустичне обличчя» (Є. Герцман) виражається «в особливих формах, властивих тільки даному

періоду... Мова йде про деяке «середнє акустичне», що є типовим для конкретного етапу музичної практики. Воно канонізується музикознавством і особливо акустичною теорією» [200, с. 19]. Музичний інструментарій, власне і створений для втілення музично-звукових показників та інтенцій своєї епохи (втім, за певних умов набуваючи властивостей ініціації нових засобів і форм), матеріально зафіксований у археологічних або збережених до наших днів артефактах (самих інструментах, їх частинах, органологічних описах¹⁶⁷, теоретичних та інструктивних роботах, літературних пам'ятниках), є історично-об'єктивним втіленням етапів розвитку музичної творчості і культури в цілому. Що ж стосується інструментальної музики – інструменти повністю визначають її звукове поле, справляючи вплив і на семантичні та структурно-технологічні вектори усієї музичної творчості. Це обумовлено позиціями наочності, спатіалізації, експериментальної мобільності, різноманітності, поєднанням «техне» і персоніфікації у музичних знаряддях. Можливо тому, у теоретичних трактатах і у мистецькій практиці з давніх часів музичному інструментарію та інструментальній музиці приділялася особлива увага. Проголошувалося, що музичні інструменти мають етос, здатні впливати на психіку людей, лікувати душу й тіло, виховувати, адже інструменти чуйно втілювали усвідомлені та неусвідомлені культурні інтенції кожної епохи (як у момент створення, так і довготривалого або «стретного» – як це відбулося у XX столітті – удосконалення); могли виступати як символами – епохи, етносу, країни, роду (постійно зустрічаються у геральдиці, на монетах, у поетичних і філософських текстах), так і практичними втілювачами (музичного мислення – наприклад ладового, фактурного; жанрово-ситуативного, соціального, ритуального, дозвоільного контекстів). Можна сказати, що історія дослідження музичних інструментів відраховується від часу їх створення як спеціальних знарядь

¹⁶⁷ Органіка (грец.) – наука про інструменти та мистецтво гри на музичних інструментах в античному світі [207, с. 16]. В рамках античної науки (системи знань) про музику органіка займалася не більше, ніж своєрідним естетичним осмисленням характеру звучання інструментів.

або використання природних предметів для втілення мислительно-звукових процесів¹⁶⁸.

Письмовим джерелам про музичні інструменти та інструментальну музику передували, як відомо, усної природи міфи, сказання, легенди, казки, що, з одного боку, посилювало міфологічну символіку самих інструментів; з іншого ж боку, той факт, що інструменти так глибоко укорінились у міфологічному мисленні і світосприйнятті, свідчить про їх іманентну, первинну значущість незвичайно-надзвичайного толку як одну з необхідних передумов появи. І. Мациєвський визначає, що становлення перших досліджень (або контекстних згадувань) про музичні інструменти та інструментальну музику і, «особливо, їх письмове закріплення, пов'язані з процесами племінної консолідації, формуванням і розвитком ранніх держав» [532, с. 8], тобто на етапі досить чіткої ієрархічної організації як соціально-культурних і духовно-ритуальних структур, так і певної речово-технологічної бази суспільства¹⁶⁹. Наступні етапи – від часів Стародавнього Єгипту, Ассіро-Вавілонії, Палестини, Греції і Римської імперії до європейського Відродження і загибелі феодальних держав – позначилися сприйняттям музичного інструментарію та інструментальної музики як важливої, а надалі і невід'ємної галузі естетико-філософських штудій, що «закріплювали соціальне, загальнодержавне значення інструментарію і музики» (в умовах якого народжувалося звукове інтонування), координували «умови, форми і способи їх належного застосування»¹⁷⁰ [564, с. 14].

¹⁶⁸ Ми тут свідомо опускаємо етапи первісного засвоєння структур фізичної (яка завжди суто інструментальна) і біологічної музики, які «відбивалися в корі головного мозку у вигляді стійких звукових уявлень» і «сприяли асоціаціям між способом і результатом звуконародження» [532, с. 123] за допомогою власного тіла або на перших звукових знаряддях (природних, як еолові інструменти, або предметів у якості подовження власного тіла – палики, ракушки, земля і т. п.) – за доби засвоєння і виготовлення знарядь, удосконалення труда, перших «мистецьких» спроб («передумов олюднення» [647, с. 393]). І концентруємо увагу на професійній музично-інструментальній сфері.

¹⁶⁹ Маються на увазі спеціально виготовлені інструменти або природні предмети, пристосовані до організованого звукового самовираження.

¹⁷⁰ І. Мациєвський стверджує, що об'єкт дослідження цих текстів обмежувався придворною і храмовою культурою: «Народне музичне мистецтво в найдавніших писемних пам'ятках або взагалі майже не порушувалося (в Західній Європі), або фіксувалося (на Сході), але жорстко не регламентувалося» [532, с. 8].

Сьогодні науці вже відомо про достатньо високий, впорядкований рівень музичної практики найдавнішого південно-східного Середземномор'я, «починаючи від конструкцій і типів інструментів, що викривають багатовікову цивілізацію, і закінчуючи чисельними хоровими, танцювальними та інструментальними колективами, які виконують свої функції за строго визначеним регламентом-ритуалом». Сама музика країн давнього Сходу рясніє «розквітченням перехідних від покоління до покоління мелодико-інтонаційних і ритмічних «звукоформул», які систематично застосовуються у зв'язку з певною ситуацією або смислом тексту... в процесі імпровізаційного відтворення» [там само]. Таким чином, ця звукова культура вже набула інтонаційного рівня, включаючи інструментальні її характеристики. Довжелезний шлях від «гнучкої лозини» або очеретини до порівняно високо розвинутих арф, лір, лютен, аерофонів з язичками, подвійними тростями тощо охоплює не одне тисячоліття. Але, за справедливим твердженням К. Закса, це не просто шлях «технічного удосконалення інструмента», а й «чисто музичний прогрес: розширення звукового діапазону, більш красива, повна, міцна звучність і чистота строю», які стають «нагальною потребою» – вже перші виявлені артефакти і рисунки свідчать на користь «сформованого, зрілого мистецтва» [298, с. 47–48]. Але ж з досвіду наступних епох музикування ми знаємо, що вказані два процеси завжди є взаємозалежними, взаємовпливовими і, що важливо, взаємокорисними. Удосконалення музичних засобів (діапазон, динаміка, стрій та ін.) багато в чому спираються на просторово-слухові, спатіально-уречевлені уявлення на інструменті (наприклад, і сьогодні багато виконавців при слуховому інтонуванні уявляють собі, часто навіть імітуючи гру пальцями у повітрі, зручну для поступеневої або акордової наочності фортепіанну клавіатуру).

Відношення до самих музичних інструментів з боку виконавців та слухачів позначалося у їх персоніфікації. Так, в Шумеро-Вавілонському царстві на честь певних музичних інструментів відбувалися навіть жертвопринесення. За уявленнями шумерів, боги

були не тільки любителями музики, а й музикантами-виконавцями, і широко постійно використовували вплив своєї гри на оточення. За легендами й міфами, інструменти люди часто отримують в дар від богів або культурних героїв, які самі їх і виготовляють (таке походження і приналежність музичних інструментів зіграли чималу роль в міфологічній символіці інструменталізму і вплинули на формування інструментального етосу). Історичні джерела дозволяють говорити про багатий, різноманітний і відносно удосконалений музичний інструментарій вже до початку III тисячоліття до н. е. Поряд із зображеннями музичних інструментів вчені знайшли і залишки самих інструментів: різноманітні ударні (переважно барабани та сістри); з духових – архаїчна поздовжня флейта, близька давньоєгипетській, язичкові – типу гобоя; зі струнних зустрічаються (як і в Стародавньому Єгипті) арфоподібні ліри, арфи, лютні. В інструментальних ансамблях Шумеро-Вавілонії ударні сміливо поєднуються зі струнними і з духовими (ту важко уявити якісь тембрально-фактурні принципи «інструментовки», скоріше за все, як потім у Давньому Римі, слухачі і виконавці задовольнялися загальною різнобарвно-шумовою гучною «гетерофонією» звучання). Свої «виступи» жерці-калу (співачи) супроводжували грою на музичних інструментах (претендент на звання жерця мав в числі інших умінь володіти і таким). Ритуал служби «калу» описується Урукськими текстами аж до найдрібніших подробиць. Вказуються і способи гри на музичних інструментах, зокрема, що стосуються «lilissu» (відповідного, очевидно, тимпану). Описується навіть спосіб його виготовлення, позначений сакральністю: все починається з жертви бика, який повинен віддати свою шкіру для lilissu. Взагалі музичні інструменти шумерів відрізнялися особливим культовим значенням; скоріше за все, вони, з одного боку, утворювали додатковий шар таємничої посвяти, причетності до сакрального, могли бути коштовними, багато прикрашеними, з іншого боку, навик гри завжди потребує часу оволодіння ними, певних знань, здібностей з відповідними збереженням традицій, знов таки,

таємничо-сакрального характеру. Так, наприклад арфа, труба¹⁷¹, барабан використовувалися також як засоби відлякування злих духів (досить різноманітний «набір», який, випадково чи ні, охоплює різні класифікаційні різновиди – хордофон, аерофон, мембрафон). Магічну силу вони отримували, звичайно, в результаті маніпуляцій жерця (ритуали проводилися під спів гімнів і подячних молитов в супроводі арфи, флейти і барабана), але таке збереження прадавніх традицій використання «звучної сили» поза людського тіла свідчить про сталість музично-інструментальної ритуаліки як втілення «гласу» божества (за них «говорили» частіше нелюдськи гучні труба і барабан). У найдавнішому культі померлих похоронна процесія йшла до місця поховання під музику труб, барабанів і хору храмових співаків [357]. У шумеро-аккадській міфології Гільгамеш¹⁷² зробив зі священної іви чарівний барабан, під час гри на якому отримував владу над молодими людьми, але втратив інструмент за молитвами останніх, яких використовував несправедливо. Тут інструмент виступає буквальною знаряддям впливу (тільки під час звучання) і навіть опиняється у пеклі (герой-виконавець переключається на пошуки смислу буття). В пісні не вказується про покарання інструмента як персоналізованої істоти, але такий підтекст може бути присутнім. В подальшому легендам і навіть живій історії відомі випадки справжньої «страсти» інструментів. Так, казахський кюй «Аксак кулан» («Хромий кулан»), оснований на давньому переказі про сповіщення сумної звістки про смерть ханського сина (носію якої загрожувала страшна страта) через інструментальне (без жодного слова – за що й спостигала страта) повідомлення на домбрі (у казахів склався цілий жанр – естирту, де без слів, однією лише музикою

¹⁷¹ Взагалі-то важко провести чітку межу між давніми трубами й рогами. Звичайно дослідники відносять до других інструменти з чітко вираженими конічними каналами, а до перших такі, у яких довжина каналу більшою мірою була циліндричною, як, наприклад, у стародавньої прямої металевої єгипетської труби з широким розтрубом (мундштук був кістяним) або у палестинський хасосрі та ін. [998, с. 71]. Такі стародавні труби дозволяли видобути 1–2 натуральних, гучно-пронизливих звуку, чим власне і визначалося коло їх завдань та ритмічно-мелодійні фігури: подавання сигналів на далекій відстані, гра урочисто-фанфарного (фактично, сигнального) типу під час церемоній, ритуалів і обрядів.

¹⁷² Правитель шумерського міста Урук наприкінці XXVII – початку XXVI століть до н. е., за легендою – напівбог, який шукає безсмертя, а також герой шумерської пісні, створеної до XXVIII століття до н. е. [950, с. 109–113].

домбри виконавець готує близьких до сумної звістки). Виконавець так виразно заграє на цьому струнному інструменті (призначеному взагалі для синтезованого вокально-інструментального жанру кюю), що хан, усе зрозумівши, мав віддати наказ залити свинцем «горло»-отвір домбри, а не людини, яка формально не промовила ані слова [532, с. 49]. А у XVI столітті разом з людьми, визнаними винними у смерті малого царевича Дмитрія (сина Іоанна Грозного) покараний був і великий дзвін, який сповістив жителів Угличу про трагедію: інструмент скинули з дзвінниці, кат на міській площі прилюдно висік його батогами, вирвав язик і відрубав одне вухо; потім дзвін був висланий до Тобольська у Сибір як справжній засланець (де називався «першозасланим неживим з Угличу» [249]) і тільки у XIX столітті був поверненим до Угличу.

Отже, музичні інструменти здавна мали «власні» чарівні або живі «голоси», які використовували свою інструментальну мову, зрозумілу слухачам, здатну здійснювати вплив на них, а музично-інструментальні артефакти (як і зображення сцен за їх участю, наведення у текстах) вже тої далекої (шумеро-вавілонської) доби у наукових гіпотезах про рівень цивілізації, культури, мислення, ритуальних, мистецьких та побутових форм, соціальної ієрархії (інформацію для аналізу про що дослідники збирають по малим «крихтам») виступають одним з найважливіших маркерів – не менш, а може й більш красномовних, ніж інші знаряддя. Сама наявність музичних інструментів, а також органологічна складність, кількість та розмаїття, зовнішнє оформлення, частота і контекстні умови зображень та згадувань, світоглядно-міфологічна укоріненість фіксують (спираючись на аналогічні висновки щодо менш віддалених епох) можливість, бажання і етапи *втілення людського мислення, світосприйняття, культури почуттів, духовності*.

Вважається, що найбільш ранній текст, в якому міститься інформація про музику і (відразу!) музичні інструменти, представлений на шумерській клинописній табличці MS 2340, що датується 2600 рр. до н. е.¹⁷³. У відповідному словнику перераховуються

¹⁷³ Табличка знаходиться у приватній колекції у Великобританії.

9 музичних струн або «звуків»¹⁷⁴, біля 20 музичних інтервалів¹⁷⁵ і 23 (!) інструменти, серед яких арфи, ліри¹⁷⁶, кіннор¹⁷⁷ і такі, що більш ніде не згадуються [628, с. 19]. Очевидно, табличка належить до знахідок знаменитих розкопок в Урі у 1926–1938 рр. під керівництвом Л. Вуллі, коли були знайдені перша (з поки знайдених) арфа з гробниці «принцеси (або жриці) Пуабі»¹⁷⁸ (на голові виконавця була корона, що свідчить про його статус головного музиканта принцеси і про значення музикування, зокрема інструментального), а також багато лір, арф, ударних інструментів в інших гробницях [407].

Ще більш давніми є барельєф з гробниці царя Фів (3762–3703 рр. до н. е.), що зображає музичний інструмент з корпусом, грифом і ладами (тут може виникнути непорозуміння розшифрування зображення) [925, с. 4] та наскельні зображення («коріння письмового мовлення» [647, с. 420]) арфоподібних інструментів у Мегіддо¹⁷⁹ – імовірно 3000 рр. до н. е.; у кикладських похованнях в Егейському морі – приблизно 2700–2200 рр. до н. е. (арфи сидячих музикантів мають форму грецької букви «дельта», резонатор знизу) [там само].

¹⁷⁴ Характерно, що переклад з шумерської відбиває трактування звукової природи музики (струна=звук), а чимала кількість струн свідчить про функціонування структуризації різних звуків як «аналітичного аспекту форми», за В. Медушевським. Шумерцям належить пальма першості у створенні писемності і законодавства як такого. Тож не дивно, що найдавніші артефакти мистецтва були віднайдені (і, скоріше за все, з'явилися) саме тут.

¹⁷⁵ А це, фактично, узагальнення тогочасного автора щодо інтонаційності доби, причому структурування відбувається, очевидно, на основі наочної спатіалізації струнних інструментів.

¹⁷⁶ К. Закс вважає ліру, на відміну від арфи, запозиченим зі сходу інструментом, який з'явився тільки у Середньому царстві імовірно з Сирії, у II тисячолітті [298, с. 55].

¹⁷⁷ У таблиці використано західносемітське слово «ki-na-gi», яке В. Петров вважає, можливо, одним з перших згадувань знаменитого струнно-щипкового інструменту царя Давіда – кіннора. Дослідник припускає що пізніше термін потрапляє до єврейської Біблії.

¹⁷⁸ Повністю збереглися золоті прикраси інструмента, по яким відновили дерев'яні частини артефакте. Верхній дерев'яний брус арфи був обшитий золотом, кілки для струн теж золоті, як і голова бика на передній частині корпусу з очима і бородою з дорогого афганського лазуриту. Резонатор прикрашала мозаїка з червоного каменю, лазуриту і перламутру.

¹⁷⁹ Стародавнє місто (інакше – Мегіддон) на заході Ізреельської долини на території сучасного Ізраїлю. Вважається, що там відбувалася остання битва між добром і злом (Армагедон).

Саме в музичній культурі давнього середнього Сходу науковці вбачають коріння досягнень наступних епох, *зародки художніх форм і жанрів*, зокрема страстей-містерій¹⁸⁰, *за участю інструментів – передвісників античної драми* [564, с. 20]. Таким чином, інструменти стають причетними, важливими і необхідними у витоків майбутніх *мистецьких мови і мовлення* (поруч з іншими видами) практично у всіх видах людської діяльності (від побутових до ритуальних). Вже за тих давніх часів складаються й основні групи музичних інструментів: ударні, струнні щипкові (ліро-, кіфаро-, арфо-, лютнеподібні; багатострунні – від 6 до 20 струн у Новому царстві – і грифні) та духові (язичкові типу гобоя¹⁸¹; мундштучні види – як згадувана єгипетська пряма труба), форми сольного й хорового співу, перші уявлення про музично-жанрові прояви і лади.

Але значно вищого розвитку у порівнянні з первісним суспільством музична творчість стародавніх цивілізацій досягає через надання їй *сакрального значення в організовано-професійних формах храмових традицій*, що склалися; буквально «у руках» жерців, які використовували музичні інструменти для створення впливу у синкретичному цілому язичницького обряду. При цьому і самі інструменти-знаряддя набували сакральності статусу через їх матеріалізовано-ідеаційні властивості звучного впливу. Необхідність використання жрецькою кастою музичного інструменталізму, з одного боку може бути пов'язаною зі звуковою рудиментикою шаманства у «приховуванні людського голосу», інструмента – як посередника між реальним та Іншим світами; з іншого – знаком (і священним артефактом) жерця, що піднімає останнього у володінні спеціальним знаряддям над пересічними людьми, а також здатністю самого інструментарію до більш складних у порівнянні з первісною, недержавною добою звукових втілень язичницької духовності впливовими (це вже усвідомлене, бо активно використовується)

¹⁸⁰ Найвідомішими є страсті (чемерці називали їх містеріями) Озіріса, магічне відродження якого «підроблює» явища життя [564, с. 20].

¹⁸¹ Вважається, що цей більш складний і різкий за звучанням інструмент, як і ліра, прийшов зі Сходу, потіснивши єгипетську ніжну і тиху поздовжню флейту [298, с. 57].

звуковими засобами. Але така впливовість швидко була «розпізнана» і використана й у світсько-державній сфері, де, з одного боку, підтримувала божественне походження правителів, з іншого, ставала невід'ємною часткою дозвільних (земних, тілесно-чуттєвих) заходів, які паралельно почали свій розвиток і у нижніх шарах суспільства, сягнувши згодом явища іманентного фольклорного музично-інструментального професіоналізму (на відміну від фольклорного вокалу [532]).

Утворення і паралельний розвиток цих двох векторів втілення (духовного й тілесного, ідеального і матеріального, храмового і дозвільного), відтворюючи концепцію звукової природи в цілому, сприяло формуванню відповідних мовних засобів (зокрема, й музично-інструментальних) і через тисячоліття підсумувалося на новому рівні у мовній та ідейно-образній системах музичного мистецтва в цілому та музичного інструменталізму, зокрема. Про визнання у давньоєгипетському суспільстві музикантської професії палацових музикантів говорить факт будування деякими її представниками власних гробниць. Так, один з таких придворних музикантів зображений на власній гробниці у вигляді статуї граючим на довгому наї [339, с. 1252]. А в державній ієрархії Шумеру музиканти (які вже не обходились у синкретичному цілому ритуалів, світсько-державних та побутово-дозвільних заходів без музичних інструментів, що їх посилювали у звучно-речовому, символічному, таємничо-особливому впливових планах) стояли безпосередньо за богами і царями (володіли «таємницею» впливу). До того ж через синкретичний зв'язок музики з жестами та тілесними рухами інструментальне звуковийня, навіть у жорсткому синкретизмі вказаної доби (або через нього), кристалізувало зародки власних пластично-спатіальних характеристик інструментального звучання, зокрема, специфічних.

Втім, більш конкретна інформація того часу про інструменти і умови їх використання лише дотична. Окрім знайдених артефактів скульптури і живопису, це тексти гімнів та піснеспівів, згадки в документах і папірусах, а також свідчення давньогрецьких та римських авторів (Геродот, Платон, ін.) про попередню їм добу. Ціка-

во, що від періоду Давнього Царства щипкові (зокрема, арфа) грали разом з духовими (флейтами)¹⁸² і чоловічими голосами (співці також відбивали ритм у долоні і певним чином «диригували» інструменталістами, використовуючи хейрономію¹⁸³), але флейти не використовувалися у чистому тембрі, без струнних і на відміну від них (диференціація струнних і духових за етосом відбудеться у давньогрецькому вченні, саме тоді вони і почнуть використовуватися у окремих, тембрально-чистих звучаннях). У період Нового Царства різноманітні інструментальні склади вже сполучались як між собою, так і з жіночо-чоловічими співочими складами [954, с. 35], малюнки дозволяють зробити висновок про одночасне видобування двох звуків на одному інструменті, К. Закс стверджує також введення полутонів [298, с. 58–59]. Також, якщо за часів Давнього Царства спів та гра на інструментах були прерогативою виконавства і контролювання жерців, то вже у період Середнього Царства навіть раби починають займатися музикою (у тому числі, інструментальною грою, що вимагало, як мінімум інструмента, який не був безкоштовним), а побутово-домашнє музикування швидко секуляризується¹⁸⁴. Так, у папірусі Іпувера відзначається: «Той, хто не знав навіть ліри, нині став власником арфи. Той, що навіть для себе не співав, він звеличує тепер богиню Мерт» [801, с. 67].

¹⁸² Досить сміливе поєднання, хоча питання тембрового співзвуччя, скоріше за все, не ставилися. На першому місці був ритм.

¹⁸³ Зображення на гробниці фараона V династії Шепсескара – двоє співаків ударяють у долоні, акомпануючи танцівницям, а співаки у верхньому ряду зображення «диригують» флейтистом, кларнетистом і арфістом (скоріше, це були мимовільні танцювальні рухи, що свідчить на користь синкретизму). Але, ймовірно, хейрономічні жести могли відтворювати не тільки ритмічні показники, а й звукову різновисотність, підсилюючи вплив та виразність виконання. У будь-якому разі визначеність і повторюваність жестових зображень під час співу явно входили до комплексу виразовості – спонукали до оформлення звукових уявлень, їх структуризації, допомагали пригадати знайомий матеріал – тобто, виконували ритмічні показники, а й звукову різновисотність, підсилюючи вплив та виразність виконання. На наш погляд, сюди ж можна віднести і форми інструментальних рухів при під час гри. К. Закс вказує, що давньоєгипетське слово «співати» буквально значить «виробляти рукою музику» і позначається відповідним ієрогліфом з зображенням передпліччя і кисті [298, с. 51] – фактично ці частини руки грають і на інструментах (особливо струнних), графічно повторюючи «вокальні ієрогліфи».

¹⁸⁴ Такі зміни мали соціальні коріння і багато в чому пов'язані з впливом сусідніх народів – через рабів, найманців, торгівлю.

Подібне розповсюдження, фольклоризація музикування свідчить про розширення його можливостей, тотального впливу на усі сфери життя, жанрово-видової диференціації, професійної спеціалізації. Але якщо спів (принаймні, нижчої якості, ніж у храмі) стає доступним практично будь-кому, то інструментальне звуковиявлення потребує, по-перше, самого інструмента, можливо й майстра на замовлення (і відповідно, коштів на його придбання), по-друге, спеціальних навичок гри, часу на їх засвоєння, вчителів і т. п., тобто певної професіоналізації [996, с. 61; 532, с. 21–22]. До того ж сама фольклорна (танцювальна) сфера потребує і дає можливості інструментальному звуковиявленню розвиватися, передусім, за рахунок ритмічної структуризації, яка, як відомо, справляє більш яскравого впливу під час накладання звуковисотного показника (за Б. Асаф'євим), тобто у виконанні, наприклад, на струнних або духових (а не ударних) інструментах. Загарбницькі війни, обмін і торгівля Єгипту (особливо, періоду Середнього царства), спрямовані на економічний розвиток обумовили і широкий обмін культурними артефактами¹⁸⁵. Допущення до єгипетської культури інонаціональних елементів, зокрема численних музичних інструментів, впливало на їх жанрову ієрархію: «Залучення чужого музичного інструментарію утворило його певну жанрово-видову диференціацію. Так, єгипетська арфа (у руках єгипетських професіоналів) звучала у храмах, на відміну від «чужої» ліри» [298]. А ось позакультова музика єгиптян була, переважно, сірійською, з багатьма «східними і азіатськими інструментами» і складала «концертний елемент» єгипетського застілля; у військовій музиці використовувалися нубійські барабанщики [275, с. 67]. Артисти (наприклад, фараона Аменофіса IV) навіть жили у різних частинах домівки – єгиптяни – зі своїми інструментами та чужеземці – зі своїми [там само], не кажучи вже про єгипетських жерців, які грали виключно на «своїх» інструментах. Така інструментально-жанрова спеціалізація могла сприяти виро-

¹⁸⁵ Власні давні традиції єгиптяни більш, ніж суворо обороняли тисячоліттями, через що сусідні країни до I тис. до н. е. стали розвиватися швидше і, навіть, завойовували Єгипет – ассирійці, потім іранці, греки і, нарешті, римляни – але і під чужою владою єгиптяни ще довго зберігали свою неповторну культуру, впливаючи, у свою чергу, на культурні процеси завойовників.

бленню «своїх» мовних прийомів з подальшим їх взаємообміном, взаємовпливом, що збагачувало музично-мовний (зокрема, інструментальний) арсенал в цілому.

Попри безумовного побутування чисто вокальних жанрів стародавнього Єгипту (наприклад, скорбних пісень-плачів вдовиць), музичні інструменти, згідно папірусних описів храмової та палацової музичної культури, *завжди використовувалися* у синкретичному цілому, до того ж – у руках професіоналів. Так, дорогі арфи у гробниці матері візира Антефокера доби Середнього Царства були пишно декоровані індивідуалізованим для кожного інструменту розписом, а на стіні гробниці, у текстах, вказані спеціалізації, ім'я та соціальна приналежність кожного з музикантів [339, с. 1254]. Перше відоме по папірусах ім'я музиканта Стародавнього Царства – Кафу-анх – флейтист, співак і начальник усієї музичної діяльності при дворі фараона Усеркафе, який вшанував музиканта пам'ятником біля власної гробниці [387]. В лінгвістичних напрацюваннях початку ХХІ століття археолог К. Ренфрю вказує на середземноморське походження більшості давньогрецьких назв музичних інструментів, зокрема, ліра, труба, свиріль Пана тощо [989, с. 246–247]. Вяч. Іванов стверджує, що «важливі не тільки для музики і того пісенного виконавства, яке вони могли супроводжувати, але і для всієї поезії і ритуалу в цілому» струнні інструменти (ліра, арфа), виявляючи зв'язки між їх назвами в давньогрецькій і давньоблизькосхідних мовах «можуть бути показовими з точки зору інтеграції всього великого ареалу, де готувалася і виникала європейська культурна традиція» [320, с. 222]. Також і деякі з важливих принципів давньогрецької музики, осмислені в дусі піфагорейської традиції, «явно були відомі в ранній Месопотамії і у таких народів цього культурного кола, як хурриті, що вже виробили особливий клинописний нотний запис» [там само]. Наприклад, антична система розрізнення семи тонів (струн ліри, про що йдеться у А. Кілмера [983]) з «божественною» центральною струною вже до кінця третього тисячоліття до н. е. склалася у Месопотамії. Тобто, запозичення стосується не тільки назви інструмента, а й усієї концепції семитонної діатонії з виділенням центральної струни (за Вяч. Івановим, через крито-мікенську культуру [320]), що

фіксує космополітичний характер музичного світу Стародавнього Сходу (Н. Зіглер [1006]), яка синтезувала, зокрема й інструментальні (органологічні, філософсько-міфологічні, певні інтервально-ладові, ритмічні) напрацювання ранньої мінойської, давньомесопотамської (семиструнність), давньоіндоевропейської (чотириструнність), крито-мікенської і далі власне грецької (накладання семи- і чотириструнності) культур. Такі взаємовпливові (за вертикаллю і горизонталлю розповсюдження) музично-інструментальні «високі технології» давнини (які віддалено можуть асоціюватися з сучасними «великими даними») свідчать про важливу виважену (семіологічну і, певним чином, семантичну), хоча ще і неавтономну роль музичного інструментарію в ритуалі, духовному житті суспільства.

«Аж до Августина та його сучасників тягнеться нить впливу єгипетсько-вавілоно-фінікійської культури¹⁸⁶, «перехопленої потім арабами і дійшовшої, через посередництво арабо-візантійських джерел і діячів, до культури Відродження», – констатує Є. Грубер [564]. Музичні інструменти, безумовно, входять до такого загального вектору музичного розвитку на довгому шляху до своєї автономізації у вираженні «чистої» ідеї, вільної від вербальної неповноти втілення. Кропітка діяльність стародавніх професіоналів (виконавців і інструментальних майстрів); міфологічно-філософські, антропологічно-психологічні, символічні параметри участі музичного інструментарію у синкретичному цілому – перші, необхідні кроки на шляху формування майбутнього автономного мистецького феномену.

У Стародавній Греції богів часто зображували з музичними інструментами в руках. Чарівна сила музики і музичних інструментів оспівувалась в переказах і міфах. Так, давньогрецький співак Орфей своїм співом і грою на кіфарі підкорював не тільки диких звірів, а й суворох мешканців підземного царства Аїд. Там, де не рятували людська сила, мужність і зброя, пісня Орфея під акомпанемент кіфари (ліри) робила дива. Люди давнини бачили в музиці чарівну,

¹⁸⁶ В. Вернадський зауважує, що історія наукового знання «тільки в останні роки (написано у 1936–1938 рр. – А.Ч.) ледь починає виходити для нас за межі «біблійного» часу, починає з'ясовуватися існування єдиного центру її зародження десь в межах майбутньої середземноморської культури, вісім-десять тисяч років тому» [141].

магічну силу і тому приписували створення музичних інструментів богам. Одного разу, як оповідає стародавня легенда, бог лісів Пан зустрів прекрасну діву Сирінга і закохався в неї з першого погляду. Втікши з переляку від увінчаного ріжками і копитцями Пана, Сирінга звернулася до Ріки з благанням, щоб та вкрила її. Річка перетворила дівчину в очерет, з якого сумний Пан вирізав співучу сопілка і з тих пір не розлучався з нею. Войовнича богиня Афінa з гілки самшиту зробила флейту, але почавши грати на ній, побачила, як потворно роздуваються щоки на її прекрасному обличчі. Афіна кинула флейту і наклала прокляття на кожного, хто доторкнеться до неї. Флейту підібрав сатир Марсій, який досяг надзвичайної майстерності в грі. Гордий Марсій викликав на змагання самого ватажка муз Аполлона. Бог, який грав на «златострунній» кіфарі, переміг і в покарання за зухвалість піддав Марсія болісній страті: його шкіру повісили в гроті у Келен у Фрігії і шкіра потім рухалася, немов танцюючи, коли звучала фрігійська флейта, і застигала «у повазі», коли лунали величаві звуки кіфари (втім, саме фрігійська флейта, за твердженням І. Земцовського [305, с. 62], супроводжувала голосіння над померлим, в якому поєднувалися «власне плачі-голосіння» як виразу горя і магічні плачі в екстатичному стані як засіб і форма спілкування живих і мертвих, тобто, з сакральною функцією, зокрема, функцією воскресіння покійника; подібну роль виконували і духові інструменти, передусім флейта, в основі гри на якій – акт дихання як ознака життя).

Подібне ж змагання, але з більш легким покаранням, відбулося між Аполлоном і Паном. Переможцем знову був визнаний Аполлон, а цар Мідас, котрий оскаржував це рішення і вже покараний одного разу за непомірну жадібність до золота, на цей раз отримав довгі осячі вуха. Так кіфара і флейта – струнний інструмент і духовий – за легендою, але у реальному житті, виявилися протиставлені один одному. Причому кіфара уособлювала божественне натхнення, а флейта – земний початок, в якому поєднуються і майстерність, що викликає захоплення, і пристрасть, інстинкт, що таять в собі невідомі небезпеки. Згода речей, що досягається за допомогою гри на багатозвучній, м'якій за тембром кіфарі, чергування поколінь

в життя людей, долі людські, обчислення часу – всі ці мотиви присутні в міфологемі струн і в викладі законів часу, символом яких є струни.

У кожного народу є свої легенди про появу ліри. Греки приписують її винахід немовляті Гермесу, який викрав у свого старшого брата Аполлона корів. З їх кишок він зробив струни, а потім, піймавши черепаху, натягнув струни на черепаший панцир. Щоб помиритися з розлюченим братом, Гермес подарував йому цей дивно солодкозвучний інструмент. Голос ліри так сподобався Аполлону, що він змінив гнів на милаість, і незабаром вона стала його улюбленим музичним інструментом. При цьому Гермес мудро застосував акустичний закон резонатора: черепаший панцир підсилює звуки натягнутих струн і робить їх красивіше.

Інша легенда свідчить, що на змаганні кіфаредів поет і співак Аріон здобув перемогу і був нагороджений коштовним призом. Але морські розбійники задумали відібрати його у співака. Аріон просить наостанок дозволу заспівати і співав так чудово, що пом'якшилися навіть серця жорстоких розбійників. Закінчивши пісню, Аріон кинувся в морську безодню. Але не встиг він зануритися у воду, як його підхопили і доставили на берег зачаровані його музикою дельфіни. А дорогоцінний приз Аріона – не що інше як арфа. Струни древніх арф робили з жилок або волокон пальмового листа. У деяких східних країнах на арфах дозволялося грати тільки чоловікам, а в деяких вона, як в наші дні, вважалася винятково жіночим інструментом. А ось розміри інструменту і кількість струн законодавчо регламентувалися відповідно до статусу їх власника (найбільші, з грою стоячи – в храмах). У свідомості європейців середньовіччя і Відродження арфа міцно асоціювалася з біблійним царем Давидом, легендарним автором псалмів. А в Ірландії за пошкодження руки арфіста винний повинен був заплатити штраф у чотири рази більший, ніж за пошкодження руки будь-якого іншого людини. Тут цей інструмент – приналежність всіх багатих будинків. На його виготовлення йшли, що привозили із заморських країн, дорогоцінні сорти дерева – чорного, червоного, рожевого, лимонного. Інструмент обробляли слоноюю кісткою, бронзою, золотом, коштовними каме-

нями, на його стінках і крилоподібних кришках знатні живописці писали розкішні картини. Високе призначення арфи підтверджується і в Новому Завіті. В Апокаліпсисі старці, що сидять навколо вівтаря з агенціями, співають, акомпануючи собі на арфах (в російській перекладі Біблії арфа всюди іменується гуслями): «І коли Він узняв книгу, то чотири тварині й двадцять чотири старці попадали перед Агнцем, а кожен мав гусла й золоті чаші, повні пахошів, а вони молитви святих. І нову пісню співають вони ...» (Одкровення святого Іоанна Богослова, 5: 8–9).

У всіх вказаних міфологічних історіях музичний інструмент входить у відносини трансформації і тотожності з усіма елементами міфологічного світу і з самим світом: в цьому сенсі кожна з характеристик інструменту не єдина в своєму роді. У міфі звучання музичного інструменту часто пов'язане зі створенням, світоустроєм, згодою. Гра на музичному інструменті вносить порядок і гармонію, служить облаштування світу. Міф про Амфіона розповідає про зведення стін у Фівах за допомогою гри на лірі [318, с. 238], тобто про організацію-створення простору за допомогою інструменту з нерозчленованого хаосу. Недарма руйнування міських стін (Трої, наприклад) відповідає руйнуванню, зникненню міста як малого космосу. Звідси і мотив настройки музичного інструменту, яка розуміється як відновлення порядку і гармонії. Порушення ж музичної гармонії можуть викликати різні лиха [150, с. 807].

Не дивно, що при такій міцній інструментально-міфологічній базі інструменти стали невід'ємним атрибутом «живої» ритуальної практики. Оскільки ритуал стародавнього язичницького богослужіння був «неподільним актом, в якому не існувало переривання між релігійним і художнім», а «священні обряди здавна поєднувалися зі святковим відпочинком»¹⁸⁷ [207, с. 58], притягнення музичного інструментарію до ритуальних дій виглядає органічним і у ритуально-храмовій синкретиці¹⁸⁸ (і це один з аспектів

¹⁸⁷ Є. Герцман вказує на зауваження Страбона щодо властивості відпочинку «відволікати розум від щоденних людських турбот», що, у свою чергу, сприяє «залученню до божественного, бо до «божественного звертається справді вільний розум»» [207., с. 58].

¹⁸⁸ За первісної доби інструменти, як вказувалося у попередньому підрозділі, втілювали принципи приховування людського тембру.

заперечення інструментального звучання як язичницького у християнстві). Більш того, на думку давньогрецьких мислителів, «музика, яка супроводжує танець, хід і пісню, приводить нас до зіткнення з богами», що досягається «одночасно як викликанням нею задоволенням, так і художністю» (останнє слово Страбона – «καλλιτεχνία» – буквально означає «прекрасне мистецтво») [там само]. Апулей у «Метаморфозах» (II 9), постійно акцентує увагу на музиці богослужіння: «Сопілкі і тібій, які звучать приємними співзвуччями, створювали солодкі мелодії, хор співав [пісню], гармонію якої вправний майстер створив завдяки схильності камен», в релігійній ході «йшли тібісти ... і на плагіавлосах»¹⁸⁹ виконували по кілька разів мелодію, прийняту в храмі їх бога» [207, с. 59]. Кінець останньої цитати дає можливість припущення про існування у кожному храмі (присвяченому своєму богу) власного репертуару не тільки вокально-інструментально-танцювальної, а й власне інструментальної (хоча і не самостійної поки) природи. Найдавнішим типом останніх Герцман називає «спондей»¹⁹⁰. Виділявся навіть особливий виконавець на авлосі – «спондавлет» (σπονδαύλης), який грав на інструменті «спондеїчний мелос» – спеціальну мелодію для авлосу. Більш того, Герцман вказує на джерела зі згадкою про «спондеїчний авлос» (σπονδειακός αὐλός), можливо, з оригінальною органологічною будовою [там само]. Ритуальне використання авлосу (більш цінного за етосом у порівнянні з кіфарою) підтверджує єдність релігійного та художнього у давньогрецькому культурному контенті.

Антична культура залишила нам незрівнянно більше інформації про музичні інструменти і музикантів, музичні змагання, музично-

¹⁸⁹ Буквальний переклад «per obliquum calatum» – «за допомогою поперечного очету», що представляє собою латинський переклад грецького «πλάγιαυλος» (плагіавлос) – поперечний авлос. Герцман тут дає назву інструмента в «зворотному перекладі» – з латини на грецьку. Плагіавлос тримався виконавцем як сучасна поперечна флейта, перпендикулярно. Однак інструмент мав язичок (тростину), поміщений збоку, приблизно там, де сучасна флейта має отвір для вдунання повітря [207, с. 59].

¹⁹⁰ Первинно «спондейоном» (σπονδειον) називали чашу, яка служила для ритуальних возливань у язичницьких храмах. Далі назва перейшла на спів і інструментальний твір, які супроводжували цей ритуал. Так поступово сформувався окремий жанр, точніше «жанровий стиль» вокальної, вокально-інструментальної, а також інструментальної, музики різного характеру і форми, виконуваної під час релігійних возливань [207, с. 59].

теоретичні вчення та філософські трактати (або їх уривки), у порівнянні з середземноморською. Саме роздуми і узагальнення останніх постають основним джерелом аналізу музикознавців останніх двох століть, адже взірці давнього музичного мистецтва не можуть бути доступними нам, навіть, якщо і збереглися їх писемні свідоцтва. Міркування античних вчених про прийоми звуковидобування, виразові засоби, тим паче – технологію музичного мислення, дослідники можуть черпати з вказаних вербально-теоретичних джерел, де, головним чином, приділяється увага місцю і значенню музики в суспільному житті – вихованні, державних та агонічних заходах, загально-науковій та філософській сферах, але є й органологічна і теоретично-інструментознавча інформація. Увібравши досягнення попередніх епох Давнього Середземномор'я, зокрема Єгипту, Сирії і Вавилону, і здійснивши якісний стрибок у розвитку думки про музику, у музичній теорії *за спирання на виконавську практику (зокрема, інструментальну) і абстрактно-теоретичні концепції*, давньогрецька наука заклала фундамент європейського музикознавства. Більшість її термінологічних одиниць залишається в музикознавчому обігу і сьогодні (гармонія, мелодія, тон, діатоніка, ритм, метр, бас, дієз, канон, гімн, гомофонія, тропар, псалом, техніка, тритон, тетрахорд, ямб, назви ладів та ін.). Утворена від античності (категоріальна) пара «наука і практика»¹⁹¹ зберігає свою актуальність протягом усього Середньовіччя. І тільки в результаті зміни музичної парадигми на користь остаточної автономізації і становлення

¹⁹¹ Власне, музику Аристотель ділить на дві різні галузі: теоретична музика (яка не має ніякого відношення до практичного вміння гри на музичних інструментах) і практичний навик такої гри, який може обійтися зовсім без музичної теорії. Теоретична музика, «як будь-яка чиста наука, займається дослідженням» початків і причин «свого предмета. У цьому сенсі теоретична музика, «гармонія» (твори давньогрецьких теоретиків музики називалися зазвичай «Про гармонії»), є розгалуження арифметики» [470]. Принцип «розщеплення» кожної спеціальності на два шари, емпіричний і «чистий», науковий, був взагалі властивий усій класичній античності (про такі «близнюкові пари» в мистецтві говорив Платон, відкидаючи при цьому практичну гру на музичних інструментах – «голу музику» – як скільки-небудь серйозне заняття). Аристотель же, «мабуть, здатний побачити в ній якийсь філософський сенс. Так, в «Нікомаховій етиці» Аристотель говорить про звичайні гравців на кіфарі, мета яких – сама ця гра на кіфарі, і «серйозних» (sroydaioi) гравцях на кіфарі, віртуозах, мета яких – добре грати на своєму інструменті» [470]. Саме останні і внесли свою лепту у розвиток майстерності як мислення на інструмент.

власного мислення музично-інструментальної творчості від доби бароко і далі вказана пара буде трансформована у нову – «твір (композиція) і виконання (гра)».

Дуалістична сутність музики (подібно до самого звуку – див. підрозділ 1.1.) – духовно-мистецька, ідеальна та природно-фізична, матеріальна – античною теорією була вже своєрідно усвідомлена: з одного боку, це дар богів (Аполлона і муз), діяльний засіб виховання душі, впливу на слухачів – етос; з іншого, це піфагорова числова матеріалізація гармонії («ковальська легенда»¹⁹², досліди зі струнами¹⁹³), мислительно-слуховий виконавський контроль Аристоксена¹⁹⁴, їх логічне поєднання у Птолемей¹⁹⁵, майстерність, техніка гри та співу, тембрально-видова диференціація – «техне». Такий дуалізм духовно-натхненного / матеріально-технологічного фактично втілюється у самому давньогрецькому понятті «мусичного». «Музика» (дав.-грец. «μουσική» – «мусіке»), від «μῦσα» – «муса» – муза («така, що мислить»), у перекладі з грецької і є «мусичне». Останнє включає узгодження «τέχνη» (давньогрец. «техне» – мистецтво,

¹⁹² Розповідь Боеція про відкриття Піфагора (VI ст. до н. е.) у кузні щодо співвідношення звучання молотів різної ваги, як октави, квінти і кварта, у пошуках «інструментальної допомоги слуху, непорушної і такої, що не обманює» [205, с. 141].

¹⁹³ Свої відкриття з молотами Піфагор переніс на аналогічні вправи за струнами, помилково вивівши тут пропорціональне співвідношення вказаних інтервалів, т. к. замість напруги їх на тяжіння, спочатку використовував вагові підвіси, втім, пізніше замінив їх на повороти кілків [205, с. 142–143]. В даному випадку «інструменталізм» піфагорових пошуків накладається на музичний інструменталізм у частині його органологічних пропорцій, тобто як інструмент математично-фізичного визначення інтервальних слухових структур. Взагалі ж подібне перехрещення «інструментальних» показників не випадкове і надалі проявляє себе в музичних інструментах (створених і здатних для художнього звуковиявлення) як наочно-просторово-дотиковий (матеріалізований) аспект звукового формотворення, системи виразових музичних засобів, структуризації, спатіалізації, сонорно-образної сторони музичного мислення. Піфагорійців називали «каноніками» через канон – монохорда, на якому вони здійснювали розрахунки інтервалів.

¹⁹⁴ Наслідувачі Аристоксена (IV ст. до н. е.) – «гармоніки» – представляють другий напрямок античного музикознавства (поряд з піфагоровими «каноніками»), в якому майстерність музиканта і цінність музики відводилася мисленню на основі слухового (чуттєвого) сприйняття і пам'яті, т. к. «осягнення будь-якого інтонуемого мелосу... як і інших елементів музики, здійснюється у становленні» (Аристоксен. Елементи гармоніки) [цит. за 843, с. 48]. Остання думка ніби передує інтонаційній теорії Б. Асаф'єва (принаймні, у перекладі Ю. Холопова).

¹⁹⁵ Птолемей (II ст. н. е.) узагальнює висновки Піфагора та Аристоксена, які не є протиріччями одне одному.

вміння, майстерність¹⁹⁶; професійна діяльність муз, що вплинуло на пізніший термін «техніка») і «ἐπιστήμη» (мусична наука, знання предметів божественної діяльності муз) [841]. Тобто, «техне» – як мистецтво роблення, вміння, те, що відноситься до муз, з одного боку. З іншого – музи, які виступали як божественне джерело натхнення у мислительному процесі митців (бо прекрасне, високо духовне має бути пропорційним, розумним, красивим, осмисленим). На сформульоване в «Критилі» інтелектуальне розуміння мистецтва у Платона, вказує О. Лосєв: «самий термін *technē* пояснюється як «володіння розумом», *hexin nou* (414 b)... Найголовніше ж і найостанніше в навчанні Платона про мистецтво – це теорія втілення максимально ідеального, тобто божественних діалектичних ідей, в максимально реальному, тобто в космосі... Дуже важливо відзначити те, що своє діалектичне розуміння мистецтва Платон доводить не тільки до вищого розуму, керуючого космосом, але і до тієї першоматерії, яка у нього позбавлена будь-якої визначеності і отримує цю визначеність тільки від ідей. Таку першоматерію він прямо називає створеною штучно, її *technēs*» [469]. На наш погляд, важливим проявом платонівської першоматерії, її *technēs* можна вважати звук, а відтак – музичні звукопрояви втілюють максимально ідеальне в реальному форматі.

Музичні інструменти у цьому відношенні, на наш погляд, є символічним і реальним, матеріалізованим, одночасно, артибутом ідеального, «атрибутом високого призначення» (І. Шабунова [904, с. 40]: вони міцно вписуються у міфологічну ієрархічну цілісність (деталізуючи, підкреслюючи, характеризуючи складові і ціле міфологічного сюжету), їх походження і використання – божественної природи (перш за все, Аполлона і його Муз), вони володіють власним етосом і широким впливом, органічно і строго диференційовано взаємодіють з природою, богами і людиною (її тілом і внутрішнім світом) – усе за допомогою реально-ідеальної природи звучання. І. Шабунова у подібному контексті пропонує цікавий ланцюжок опосередкованих понятійно-сміслових зв'язків: музика

¹⁹⁶ Платон і Аристотель до галузі «*technē*» відносять також лікування, полювання, домобудівництво, ткацтво, ліплення, пророцтво, гру на лірі і флейті [953, с. 30].

для греків є ідеальним інструментом для піднесення, ушляхетнення емоцій і диференціації етичних модусів – голосу необхідне належне знаряддя для посилення впливу з прямою залежністю між останнім та якістю-красою інструментального, у тому числі, звучання – отже, утворюється нерозривний зв'язок між ідеальними уявленнями і матеріально-уречевленими музичними інструментами.

Таким чином, музика та її символи-втілювачі – інструменти стають символами і музичного етосу (через культивування, фіксацію і диференціацію почуттів та емоцій). Аполлон – покровитель і «начальник» Муз (і сам – виконавець-кіфаред, тобто від нього приймають свої функції як Музи, так і люди-виконавці) – виступає, у вдалому трактуванні І. Шабунової, своєрідною лосевською «породжуючою моделлю» для такого символу, «поєднуючи, за Платоном, благодійні та згубні функції, що з'єднують небо, землю і пекло. Однак ліра в руках Аполлона визначає виключно його світлі сторони, особливо якщо плектром йому служить промінь сонця» [904, с. 47]. Дійсно, вказуючи на полярні етичні функції-впливи музичного інструментарію, давньогрецькі боги, музи та люди-виконавці у переважній більшості випадків і мифів використовують його у позитивно-естетичному і етичному ключі. Навіть низькі за етосом діонісійські інструменти (наприклад, авлос) знаходять своє використання у супроводі хору¹⁹⁷ як узагальненого голосу автора і народу в високому жанрі грецької трагедії, а до найвідоміших номів¹⁹⁸-авлодій, з їх інструментальними вступами і «ритурнелями» відносяться елегії – поховальні пісні, про які (опосередковано) М. Мамардашвілі сказав, що людина почалася «з плачу за померлим» [313, с. 290].

¹⁹⁷ У такому випадку авлет називається хоравлом.

¹⁹⁸ Давньогрецька сольна тексто-музична або інструментальна жанрова форма, присвячена Аполлону. Утворення ному з акомпанементом кіфари (кіфародія), який вважався найдавнішим і етично найбільш значущим, приписують Терпандру, більш пізніший, з акомпанементом авлосу (авлодія) – Клонасу і Ардалу, поколінням молодшим. Номі могли виконуватися й інструментально (кіфаристика і атлетика), авторами таких вважаються Сакад з Аргосу та Олімп з Місії [597]. Ю. Холопов висуває припущення, що ном – це усім відома лаконічна мелодія-модель, усталена ладово-ритмічна поспівка, яку виконавець «приспосовував до нового і нового тексту», навчившись такому співу з інструментальним самоаккомпанементом ще у школі [840].

Сфера покровительства Муз, починаючись первісно від спі-
ву (узагальнено-музично-філософського начала¹⁹⁹) поступо-
во розширювалася, включаючи різні види поезії, танцю, історії,
науки – усього узагальнено духовного, але і мислительного, розу-
мового. Творча діяльність під покровительством дев'яти муз по-
зиціювалася на противагу гімнастиці: якщо гімнастика – мис-
тецтво вправ тіла, то мусичне – мистецтво розвитку духу, але як
«безпосередньо-життєвої дії» з «пластичною ясністю, конкретністю
звуко-слова, скульптурно-тілесною об'єктивністю мелодії-музики,
мелодії-вірша, мелодії-танцю» [843, с. 45]. Характерно, що музи –
доньки Зевса («гарячої субстанції» вогню, володаря неба, верховно-
го упорядника космічного та соціального життя) і Мнемосіни (боги-
ні пам'яті, яка відкрила спосіб міркувати і визначила для всього су-
щого порядок назв, з джерела якої пили воду ті, хто вже отримав від-
повідь від богів, тобто торкнувся пізнання витоків, начал усього) –
вже самим своїм походженням поєднували божественне, прекрасне,
духовне, ідеальне (небо); розумне, мислительне, охоплює минуле-
теперішнє-майбутнє (пам'ять) і матеріалізовано-інструментальне
(определенне або алгоритмізоване). Остання категорія (власне,
поле діяльності муз) виступає інструментом (в даному випадку – за-
собом, знаряддям, методом) у впливі на земних творців – як пред-
мет (зокрема, й музичний інструмент²⁰⁰), як механізм (мисленнєвої
організації²⁰¹ або механізм – музичний інструмент) та як алгоритм

¹⁹⁹ Серед дев'яти Муз немає ні однієї власне «музичної» (Мельпомена – у перекладі «співаюча» – також не є музою вокалу, а музою трагедії, і навіть зображується не з музич-
ним інструментом, а з театальною трагічною маскою в руці). Але усі майже мусікійні дії
подаються за участю музики – поетичні, театральні і побутові тексти розспівуються, рухи
– пританцьовуються у музично-структурованому вигляді і т. п. Тобто, усі музи мають
музичне начало, фактично висловлюючи античну сутність музики, з якою «фантастично
парадоксальним чином... стикається зміна кордонів музики в ХХ столітті... тому-то роз-
лом ХХ століття і приводить часом до порівняння з старовиною, поверх кількох століть,
всупереч генеалогії» [839, с. 11].

²⁰⁰ Як знаряддя для матеріалізації числових теорій і як просторово-дотиковий арте-
факт для звукової реалізації художньої ідеї.

²⁰¹ Наприклад, інтервальних співвідношень як числової гармонії світобудови між
струнами-звуками; як «наочний посібник» в уособленні музично-теоретичних уявлень
античних мислителів.

(механізм мислення²⁰²). Дійсно, кожна з муз володіла своїми впізнаними предметами-символами²⁰³, серед яких часто зустрічаються музичні інструменти, і «диктувала», впроваджувала, у тому числі через них, систему засобів втілення/виразовості. І власне музичні інструменти у такому ракурсі опинялись у руках натхненниць різних напрямів творчості, і визначали типові жанрові ознаки. Наприклад, Полігімнія, муза священних гімнів, покровителька ораторів, мала у якості постійного атрибуту ліру (найшляхетніший з інструментів, за давньогрецькою теорією). Тобто струнний щипковий інструмент, з тембрально делікатним (щодо голосу, передусім), але, якщо треба – відносно «владним», стійким тоном і математично вивіреним устроєм і строем, визнавався як необхідний атрибут багатьох жанрів музичних «ораторів», зокрема епічних, історичних, гімнічних та інших жанрів²⁰⁴. Безгрифові щипкові²⁰⁵, з іманентно-специфічним

²⁰² Інтонаційні, ладові формули, «підказані» вже створеними інструментами; музика, зокрема й інструментальна як форма вираження філософських смислів (від Платона до Ніцше, Вітгенштейна, д. і.).

²⁰³ Полігімнія, муза священних гімнів, завжди тримала ліру; Талія, муза комедії – тамбурин. Атрибутом Евтерпи, музи поезії і лірики, слугує подвійна флейта; Ерато, музи любовної і весільної поезії – ліра або тамбурин. А Калліопа, муза епічної поезії, народила Орфея, який саме від матері унаслідував тонке розуміння музики і якого супроводжували музи. Уранія ж, муза науки, з циркулем і глобусом (сферою) у руках, втілює також і піфагорову «гармонію небесних сфер», віддзеркалюючи у відстані між ними пропорційні співвідношення музичних звуків (струн, наприклад).

²⁰⁴ Серед дозволених інструментів більш розповсюджені у Греції – арфи (також авлоси), надалі в європейській культурі – грифові, з найкращим звуковисотним розташуванням акцентуації [329, с.] і аерофони.

²⁰⁵ Ліра, кіфара, барбітон, формінга, піфікон або дактілікон, псалтінга, клепсіамб, скіндапс, треножник, кініра, дев'ятиструнник, лірофойнікс – мали досить обмежену кількість струн однакової довжини, але різної товщини і натягнення, де звук міг видобуватись плектром або пальцями. Одночасно існувала група т.зв. «багатострунних» або «псалтичних» (з грец. – які «брязкали») – з великою кількістю струн (до 40, але деякі не відрізнялися від першої групи кількістю струн, однак їх струни не були однакової довжини), де звук видобувався тільки пальцями, що було відображене в назві інструменту «псалтеріон» (так називалася і вся група – сам псалтеріон, магадіс, пектид, самбіке, фойнікс, сімікіон, епігонейон, трикутник, семикутник та ін.). Є. Герцман стверджує, що є свідчення близькості окремих античних авторів до подібної класифікації (напр., афінський граматик П ст. до н. е. Аполлодор) [207, с. 29–30]. Для нашого дослідження важливо, що псалтеріон, особливо трикутної форми, міг слугувати далеким «предком» майбутнього клавесина – в свою чергу, попередника фортепіано. В античності існувала і третя – нечисленна поки що група (грифові або т.зв. танбуроподібні, з можливістю поширення діапазону – до певного часу непотрібного – поширилися вже у середньовіччі) – пандура і трихорд. Природно, тут відрізнявся і спосіб виконання.

сонором резонування струн (між собою і резонатором), з можливістю регулювання сили і жорсткості атаки звуку, не заважаючи голосу, суттєво посилювали емоційний вплив на слухача за допомогою метро-ритмічних, динамічних, унісонних або антитетичних звуковисотних засобів. Самий вигляд (акомпануючого або самоакомпануючого) з лірою або арфою у руках з безпосереднім (без використання додаткового пристрою) пальцево-дотиковим, пальцево-силовим звуковидобуванням демонструє розповсюджені ораторські жести ствердження, «добування», запитування, збудження тощо²⁰⁶. «Без сприяння рук будь-яка мова слабка і недостатня. Ледве можна обчислити всі рухи, до яких вони здатні: немає майже слова, якого висловити ними було б не можна... Інші частини допомагають тільки тому, хто говорить; а ці самі, так би мовити, майже говорять... оці рухи ... супроводжують голос природним чином», – заключає Квінтіліан у «Риторичних настановах» [362]. Тож музичні інструменти в руках половини з дев'яти давньогрецьких муз, їх супровід Орфею, який не розлучався з інструментом, виступали *символами виразовості в узагальненому смислі – певною мірою самодостатніми, самозростаючими звукоутворювальними знаряддями для духовного самовираження*. Отже музи долучали людей до таємниць Всесвіту, «спогади» про які (цілісність минулого-теперішнього-майбутнього) втілювалася через вірші, музику, танці і т. д., зокрема, й за допомогою музичних інструментів. Музичний інструмент тут може виступати знаряддям буквального видобування таких «спогадів про Все», адже до того часу самі музичні інструменти і їх звучання вже закріпилися протягом тисячоліть у якості символів найрізноманітніших життєвих ситуацій – від сигнальних і трудових, дозвоільно-розважальних до усієї ієрархії ритуально-духовних. Очевидно, з цих причин у Давній Греції професійний музикант (співак, інструменталіст, співак-інструменталіст) прирівнювався за матеріальним становищем в суспільстві «до віщуна, лікаря, архітектора, тобто, обіймав вищий соціальний щабель, ніж, наприклад, художник або скульптор» [738, с. 67].

²⁰⁶ Відомо, що жестова техніка оратора значно сприяє утриманню уваги аудиторії та посиленню енергетики впливу на неї.

У такому контексті музичні інструменти (і гра на них) набувають власного *етосу*, який у цілому стає новим теоретичним і практичним вектором античної «музикознавчої» (та «інструментознавчої») думки. Античний філософський термін «етос» (від давньо-грецького *ethos* – звичай, вдача, характер) – означає «скупність стабільних рис індивідуального характеру» [956, с. 779]. Стародавні греки вважали, що вплив музичного або риторичного твору (і музики в цілому) визначається таким етосом (виразним характером) і приписували його певним родам (діатон – найбільш природний і легкий в інтонуванні, одночасно строгий – зміцнює і оздоровлює; барвіста, «солодка» і «плачевна» хрома і по-східному «екзотичний» чвертьтоновий енармон – більш вишукані, чуттєві, ніжні – отже розслабляють²⁰⁷ [843, с. 69–71]), ладам (іонійський та лідійський – «розслаблюючі»; фрігійський – «пристрасний», «оргіазмічний»; дорійський – гідний, стриманий, «шляхетно-мужній», отже – справді грецький; давньогрецький – пристрасно-жалібний; еолійський – глибокий, «виражає почуття любові» [382, с. 269]) – тобто звуковим системам (які і відбилися у строях музичних інструментів), ритмам, іншим елементам музики та, звичайно, музичним інструментам, які до цього часу вже впевнено посіли своє місце у міфологічній системі (у Давній Греції заохочувалися тільки «делікатні» струнні – ліра й кіфара, заперечувалася «екстатична» флейта, яка прогала в знаменитому змаганні бога Аполлона й сатира Марсія, і тільки для пасухів допускалась сопілка [470]). Отже, різні типи музичних інструментів мають відповідний поділ сфер впливу, що «марковано струнними – духовими – ударними інструментами (іноді струнними – духовими+ударними), якими володіють: чоловіки і жінки, небожителі і люди і т. п.» [199, с. 67]. О. Лосев вказує, що не всі інструменти вважалися у греків придатними для виховання: «Аристо-

²⁰⁷ В подальшому, на початку Середньовіччя хром (два півтони + півторатонний інтервал) і енармон (два чвертьтони + двотонний інтервал) забороняють в християнських храмах через «розбещеність» і «розпусту» – на противагу суровому діатону (два цілих тони + півтону). Для інструментального строю найбільш придатним був, звичайно діафон і найменш – енармон з його чверть тонами, практично недосяжними у настроюванні.

тель виключає звідси флейту і взагалі всякий інструмент, яким користуються професійні музиканти, наприклад кіфару: «Потрібно взяти такі інструменти, гра на яких розвиває слух як взагалі, так і спеціально музичний» [470]. Флейта же, за Аристотелем, «сприяє не стільки розвитку етичних якостей людини, скільки його оргіастичних нахилів, якщо при цьому немає відповідного видовища, яке мало б очисне значення» (тобто, у ритуально-духовній ситуації етос флейти може перетворитися й на свою протилежність, як це вказують і православні догматики через півтора тисячоліття [329, с. 65–66]). Немоżliвість при грі на флейті користуватися словом (співом) і вимога «краще судити про те, що відноситься до чесноти і що до неї не належить» зіграли свою роль у виключенні флейти з програми давньогрецького музичного виховання, «хоча фактично вона була завжди у вільнонароджених в ході». Та ж доля спіткала й інші старовинні інструменти – пектид, барбіти, семикутники, трикутники, самбікі, «гра на яких лоскоче почуття слухачів і вимагає спеціальної віртуозності», але як і навчання грі на флейті «не має ніякого відношення до розвитку інтелектуальних якостей» [470].

Через такий потужний виразовий потенціал різних елементів музики та музичних інструментів і виникла концепція щодо їх можливостей, меж і специфіки у впливі на душевно-духовний стан людини – психоемоційний, фізіологічний, морально-етичний і подібний²⁰⁸. Подібна впевненість²⁰⁹ у майже тотальному, магічному впливі музики на людину (а також на тварин, богів, космос, живий

²⁰⁸ Докладний опис теорії епосу міститься у II книзі трактату Квінтіліана «Риторичні настанови», провідною думкою якої стала теза про потужні психотерапевтичні властивості музики [361].

²⁰⁹ Сьогодні дослідники виявляють, що у давньогрецькому філософсько-естетичному контексті паралельно існувала й протилежна тенденція, відповідно до якої висловлювались сумніви щодо чудодійної сили музики, (Філодем, Секст Емпірика та ін.). На такий факт, посилаючись на останню книгу Є.В. Герцмана «Тайни історії стародавньої музики» [208], вказують автори відповідного розділу «Музично-теоретичних систем» Р. Поспелова та Ю. Холопов [843, с. 75].

і неживий світ²¹⁰) наслідувала міфічним традиціям інших давніх культур, зокрема середземноморським і також східним. Але попередні уявлення про надчуттєвість, непояснювану магію музики змінилися на нові, засновані на етичному началі²¹¹. Музика відтепер пов'язувалася не тільки з силами природи, народженням і смертю, а з «темпераментом і здібностями людини», впливом на неї з боку посилення або послаблення його особистісних якостей: «стримувати неприборкані пориви, зміцнювати душевну рівновагу, або, навпаки, сприяти свободному виявленню особистості» [299, с. 134].

Музика як мистецтво і наука, загадкова сила і математично вивірена сфера впливу від Сократа і Платона, Аристотеля і Аристоксена, Плутарха і Квинтиліана, Птолемея, Піфагора та інших мислителів розглядається і вивчається в трактатах з філософії, етики, виховання, релігії, математики, риторики, медицині, космології, астрономії і т. д. Тобто, проблема музичного етосу була тісно пов'язана в античності з усіма вказаними науками (не тільки математикою). Але саме в музиці давньогрецькі вчені-митці *вбачали сполучну нитку між усіма галузями знання, стверджуючи одну з найважливіших її функцій – єднання*. Якість «етичного» як іманентна властивість давньогрецької єдності характеру і смислу (звуку і тексту) закріплюється саме за музикою. Таке осмислення музичного звуку робиться ще в рамках піфагорейської школи, але найбільш повно розкривається у Платона і Аристотеля. базису має два тісно пов'яза-

²¹⁰ Так, знаменитий кіфаред, цар Фів, син Зевса і Антіопи (який, до речі, за міфічною традицією, додав до чотирьох струн подарованої йому самим Гермесом – утворювачем ліри, додаткові три струни) під час будівництва Фів рухав камені та скелі за допомогою звуків свого чарівного інструмента [549, с. 72–73; 498, с. 96–97]. Найвідомішим прикладом впливової ролі музики (зокрема, за участю інструмента) є міф про Орфея, музиканта, засновника культових обрядів (орфічних містерій) та відповідного філософського вчення, якому Аполлон подарував золоту ліру. За допомогою цього інструмента Орфей приручав диких тварин, рухав дерева, скелі, зачарував неблаганних богів підземного царства, «водив за собою все, викликаючи радість своїм голосом ...» (Есхіл. «Агамемнон» [10]). У реальному житті усі громадяни у давньогрецьких Фівах, Спарті, Афінах та інших містах-полісах повинні були грати на авлосі, арфі або лірі, кіфарі [296], а в Аркадії до 30-річного віку пуспіль – навчатися музиці в обов'язковому порядку. І всюди – в реальності та міфологічній свідомості – у синкретичному мусичному цілому та у розпочатій автономізації музики інструменти не просто завжди присутні, вони постають символами і знаками мусікії, матеріалізуючи певним чином ідеально-духовні настанови гармонії.

²¹¹ Така зміна відбулася ще на Сході давнього середземномор'я і остаточно ствердилася у концепції етосу Давньої Греції.

них між собою погляди на природу музичного. Один з них, сформульований Платоном, стверджує мистецький принцип наслідування (мімезису). Інший, більш давній, сходить до піфагорейської школи, приписується самому Піфагору (хоча коріння його, мабуть, сягають у глибину людської історії) і вказує, що музика не просто пасивно наслідує душевним станам (майбутнім декартовським афектам), а проявляє і навіть викликає їх у звучанні, через особливий зв'язок змушуючи людину реагувати на звучне так, як того передбачає характер звукової побудови. «Інакше кажучи, музика активно втручається у внутрішній світ, спонукаючи його проявляти ті емоції..., якими володіє сама музична побудова» [богомол етич измер, с. 104]. Таким чином, майже за два тисячоліття до появи знаменитого трактату «Compendium Musicae» Р. Декарта (1618 р.) вказані погляди про музичне в синкретичному філософсько-мистецькому цілому вже мали місце у працях давньогрецьких теоретиків. І якщо позиція наслідувальності в цілому не зазнала принципових змін протягом майже двадцяти століть, то погляди щодо впливу і функцій музики, її етосу (відповідно, й етосу музичних інструментів) перетерпіли оновлення навіть у різних поколіннях античних філософів.

Але усі мислителі знаходять у музиці «гармонію сфер» і гармонію людської душі, вбачаючи в музичному етосі універсальний спосіб світосприйняття, «етос життя», ключ до вдосконалення світу і самовдосконалення. У вченні Піфагора виразно виділяються такі аспекти виховання за допомогою музики (певних мелодійних і ритмічних її структур), як лікування пристрастей, виховання моралі, позбавлення від пороків. Вслід за Квінтіліаном («Institutio oratoria» – I ст. н. е., бл. 35–96 pp.), Секстом Емпіриком (трактат «Adversus mathematicos» – II–III ст. н. е.), знамениту історію про те, як Піфагор заспокоїв буйного юнака виконанням на флейті «спондеїчну мелодію»²¹² (тобто, це можливо і на діонісійському інструменті, за допомогою чисто музично-мовного засобу – мелодії) наводить Ямвліх («Про піфагорійське життя» – IV ст.), який пише: «Серед діянь Піфагора згадується про те, як він одного разу за

²¹² Пов'язану з ритуалом возливання.

допомогою спондеїчної мелодії на флейті погасив лють одного нетверезого тавроменитського юнака... цей молодий чоловік був охоплений і запалений фрїгійською грою на флейті ... Він (Піфагор) запропонував флейтистові змінити [мелодію] на спондеїчну, за допомогою якої, негайно прийшовши до себе, юнак скромно відправився додому, зовсім не будучи в змозі стримати себе незадовго до цього» [464, с. 130]. До такого популярного, яскраво-переконливого, авторитетного (апеляція до авторитету Давньої Греції, в даному випадку, «до вищого авторитету, в якості якого виступає сам «винахідник», *primus inventor* музики» [89, с. 105] – Піфагор) прикладу дієвості музично-інструментального етосу звертаються не тільки сучасники²¹³, а й наступні покоління філософів і теоретиків музики, зокрема богослови нової християнської культури середньовіччя (на власному матеріалі, звичайно). Переконливий давньогрецький сюжет заміняється тут біблійною історією про Давида, який зцілює грою на лірі одержимого злими духами царя Саула: «І коли дух від Бога нападав на Саула, то Давид брав гусла, грав, – і легше і краще ставало Саулу, і дух злий відступав від нього» (І Книга Царств, 16:23). Вже на Давидову історію посилаються Григорій Нисський (бл. 335 – після 394), Кассіодор (бл. 487–578), Ісідор Севільський (560–640), Біда Високоповажний (672–735) та ін. Для нашого дослідження тут важливим є використання в етично-поважній, магічно-впливовій функції музичного інструменту (флейта, ліра) – в контексті давньогрецької безумовно нерозривної єдності мелосу, ладовості, метроритму і поезії²¹⁴. Але у вказаних легендах фігурує музично-інструментальне звучання, очевидно як характеристики структури, яка пов'язується вже з невербальними смислами (мелодії, ладу, метроритму). У давньогрецькій мусичній синкретиці (і далі – у середньовічній музично-поетичній цілісності) мелодійне декламування вербальних поетичних текстів (навіть без інструментального супроводу, але з ним вплив буде яскравішим, сильнішим, «багатоканальним»

²¹³ Марціан Капела («De nuptiis Philologiae et Mercurii» – IV–V ст.), Северин Боецій («Institutio musica» – V–IV ст.).

²¹⁴ Філософське узагальнення цієї мистецької установки дає, зокрема, Платон (Законах II, 667b – 670b та ін.).

у сприйнятті), які не сприймалися у мовленнєво-повсякденному промовлянні, а виключно «на розспів», хоч і з підкоренням поетичній структурі, можна виявити певні «умовні» тенденції музикальності (що для XX століття, після музичної «експансії» XIX, стане нормою). Звідси можна зробити висновок, що етичний вплив давньогрецької (і середньовічної) поезії (тобто, поки в переважно усній традиції залишалося необхідним її проспівувати) «досягається не змістом тексту, не вербальним наповненням, але самою структурою, в якій існує текст. Сам по собі звук (голосового тембру і висотних фонем у ритмізований послідовності – А.Ч.) лише констатує ситуацію безпосереднього доступу до душевної організації» [89, с. 107]. У такому метро-ритмічному розспівуванні закладалися начала (певні принципи, прийоми, засоби) поетичного мовлення і поетичної мови, яка, як відомо найбільш споріднена з музичною мовою, передусім, через метро-ритмічне структурування (в умовах античного синкретично-музичного мислення таке паралельне осягання мовних принципів є абсолютно логічним).

Є. Герцман вказує на необхідний у послідовності тривалого і нерівномірного процесу розпаду античної музичної триєдності (музика, танець, поезія) етап діади: «відокремлення спочатку з тріади поступово пари: музично-поетична, танцювально-музична і поетично-танцювальна» [200]. Так, у гомерівській «Іліаді» (XVIII 565–572) вказано, що хоровод юнаків та дівчат рухався під пісню аеда²¹⁵, який акомпанував собі на формінзі²¹⁶. Тобто співак-інструменталіст вже не танцює, а тільки грає і співає, хоча «танцюючий музикант»

²¹⁵ Грецьке αοιδός, від дієслова «ρίδειν» – співати.

²¹⁶ Формінга – ліроподібний давньогрецький струнно-щипковий інструмент (вважається найдавнішим з цього сімейства і схожа з лірою та кіфарою). Оскільки під час гри інструмент тримали на перев'язі через плече, можна було одночасно рухатися (і коли спів-гра і танець перебували в синкретичній єдності, і супроводжувати останній на етапі виділення вказаних діад). Формінга не відрізнялася ані різноманітністю, ані рухомістю (такої вимоги і не було у синкретизмі пари спів-гра – спів та невибагливий акомпанемент опрацьовували первинний шлях ритмічного структурування у єдиному – персонально-виконавськи і мислительно – процесі). «Просте» звучання тонів (або співзвучч) формінгового супроводу відповідало ясним, піднесеним настроям епічної пісні (інструмент був присвячений Аполону і багато прикрашався). Кількість струн могла варіюватися і поступово зростала (за часів Терпандра формінги мали до семи струн). У період еллінізму формінга витісняється більш досконалою і звучною кіфарою.

поки що цінувався вище, ніж просто граючий (оскільки танці, як правило, супроводжувалися духовими – авлосами – виконавець не міг співати і для збереження діади мав танцювати²¹⁷). Виділення інструментально-танцювальної (без співу) діади сприяло розвитку сольної музики з танцювальним супроводом²¹⁸, яка протягом наступних століть кристалізувала більш прості для сприйняття й розуміння форми танцювально-структурного членування²¹⁹, а надалі – важливіший для музичного інструменталізму (і музики в цілому) пласт музичної моторики. Інша форма виокремлення з давнього хороводу-тріади (як вже вказувалося) – вокально-інструментальна (зокрема, сольного формату) діада (та хор²²⁰). Тут дуже важливим нам вбачається «навчання» інструменталістів у власному супроводі – поетичним формам структурування. Накреслена у діадах більш вузька спеціалізація давала можливість відбирати кращих, найздібніших танцюристів або музикантів²²¹, які могли присвячувати себе поглибленню майстерності виконання, пошуку нових мовних засобів у своїй сфері, удосконаленню інструмен-

²¹⁷ Є. Герцман наводить у приклад видатного авлета V–IV ст. до н. е. ПронOME, який доставляв виняткове задоволення «мімікою і рухами всього тіла» [200] у явному інструментально-танцювальному синкретизмі. Подібний підхід до інструментального виконавства того часу повністю відповідав тодішнім уявленням – і авлос, і кіфара, за висловом Лукіана («Про танці»), є «частиною справи танцю» [488]. Хоча відомі свідоцтва і про сольне інструментальне виконавство того часу.

²¹⁸ За свідченням Є. Герцмана, давньогрецький граматик Трифон на рубежі н. е. у другій книзі «Назви» перерахує низку сольних інструментальних п'ес, які «грали на авлосі в з'єднанні з танцями» [208, с. 129]. Такий інструментально-танцювальний жанр позначався як «авлема» (αὐλήμα – твір для авлосу соло) або «авлесіс» (αὐλήσις – виконання п'єси для авлосу-соло).

²¹⁹ Таким більш простим і зрозумілим стало згодом і пісенно-строфічне членування.

²²⁰ Хор міг здійснювати певні рухи, хоча вже і не власне танцювальні (за словами римського письменника II століття Авла Геллія, раніше «танцюючи співали те, що тепер співають стоячи» [цит. за 208, с. 129]) або співав у інструментальному супроводі.

²²¹ Як надалі вже серед музикантів – співаків та інструменталістів. Цікаво, що у XX столітті подібна спеціалізація відбулася у сфері академізованої бандурної музичної творчості (відпочатку вокально-інструментально-синкретичної і збереженої у цій якості аж до середини XX століття [560]) – у консерваторських, конкурсних та концертних сферах цього виду творчості сьогодні проводиться диференціація на бандуристів-співаків та інструменталістів, що відбивається у їх дипломних категоріях та практиці музикування і освіти.

тив²²². Хоча у цілому не можна ігнорувати загальний принцип античного мислення, який полягає у гармонійному поєднанні фізичного, морального і естетичного розвитку.

В цьому аспекті панування всегармонійної парадигми накреслюється становлення контексту «передумовного знання»²²³, втілення якого у музиці розкриється вже за часів автономного значення останньої, а саме тоді, коли музика остаточно пізнала можливості і засоби позавербальної своєї специфіки, передусім, поданої у чистому вигляді і в «чистих» музично-інструментальних формах. Оскільки античність у цілому є часом зародження і теоретичного оформлення основних контекстів пізнання філософського, естетичного, мистецьких різних видів тощо (нагадаємо шпенглерівське визначення музики як вищої форми людського пізнання [102, с. 298]), будь-який розгляд актуальної сьогодні передумовної проблематики (коли філософія звернулася до неусвідомлених або підсвідомих компонентів пізнання і саме тому від кінця XIX століття – до музичних процесів, як найбільш виражено чуттєвих) звичайно й починається з античних часів, де «передумовний контекст перебував у стадії початкового осмислення, але вже потрапив до поля усвідомлено проведеної рефлексії» [171, с. 58]). Так, платонівський мімізис враховує, що процес пізнання відбувається шляхом пригадування, тобто, суб'єкт пізнання вже володіє певним загальним «передумовним знанням»

²²² Втім, Лукіан Самосатський (бл. 120 – після 180 н. е.; давньогрецький ритор і письменник-сатирик епохи Імперії) у діалогах «Про танці» [488] вбачає у такій спеціалізації тілесно-фізіологічні причини, зокрема, ускладнення дихання за умов одночасного танцю і співу (тим більш – гри на інструменті), яке «збивало» пісню. Є. Герцман називає таке «прискорене дихання» саме «наслідком вивільнення танцювального мистецтва з рамок триєдності, яке його сковувало» і «воно не могло проявити в повному обсязі всіх своїх засобів художньої виразовості, включаючи і ті активні рухи, які викликали «прискорене дихання»» [208, с. 129].

²²³ Визначення «передумовного знання» (рос. – «предпосылочного знания») сьогодні перебуває у стадії свого активного опрацювання і визначається як неявне знання, як умови для спеціалізованого знання, як апіорне знання, як установки [593], як знання, що яке передує міркуванню або емпіричному дослідженню. На наш погляд, цінною для музикознавчого контенту постає одна з останніх робіт по цій темі «Епістемологія цінностей», де стверджується і докладно аналізується поряд з спеціально-науковим такий найважливіший чинник, як ціннісно-світоглядні передумови, зокрема, такі види ціннісних відносин, як соціально-психологічні, культурно-історичні, філософсько-світоглядні тощо. [545, с. 117] – тобто безпосередньо пов'язані з психологічними, ціннісно-світоглядними параметрами буття, вказаний аспект стає актуальним.

(як кажуть сучасні філософи та психологи) як основою або «сходино-кою» – іпотеса (від грец. Σποθεσις – припущення²²⁴) для майбутнього процесу пізнання у прихованому, недискурсивному вигляді [636]. Аристотель надає терміну «іпотеса» значення більшої узагальненості попереднього знання [41]. Епікурейці і стоїки використовували категорію «пролепсис», що має значення «передбачення» [171, с. 59]²²⁵. Античні пролепсис та антиципація мали значення імпліцитних властивостей свідомості, наперед закладеного в душі людини передбачення, що знайшло закріплення і в сучасній психологічній літературі з тим же змістом. Характерно, що у сенсуалістській атомістичній концепції Епікура передбачення (пролепсис-антиципація) викликає в мисленні людини «відбиток», передуванням якого є *відчуття*: «Ми не могли б навіть починати розвідку, якби ми не знали, що ми розшукуємо» [263, с. 405–406]. Оскільки пролепсис виступає своєрідною тілесно-ідеаційною, духовною схильністю до пізнання, отже й музика, створюючи (викликаючи) певний настрій (відчуття), наближає до стану суб'єкта, який пізнає. Така чуттєва підоснова може стати наочною (приймати форму) як для слова (філософа або поета), так і для музики, у тому числі, позавербального формату – інструментальної²²⁶ (давньогрецька історія володіє, хай і окремими, взірцями сольної музично-інструментальної творчості з яскравим впливом на слухачів). Тим не менш такий контекст мав розповсюдження й на музичний етос давніх греків (зокрема, етос музичних інструментів), точніше, етос «працював» у цьому контексті. Епікурові образи (ідоли²²⁷), які «нескінченно відокремлюються

²²⁴ А. Тахо-Годі у Примітках до платонівського діалогу «Менон» вказує на надзвичайну поширеність у Платона терміну «передумова», або «припущення» – «іпотеса», який буквально означає «підположення», «підставка», «сходинка» і до Платона «слово «іпотеса» вживалося тільки в фізичному, конкретному смислі, але ніяк не в абстрактно-філософському» [787, с. 823–824].

²²⁵ У XVIII столітті І. Кант пов'язує епікурейський термін «пролепсис» з апіорним знанням, тобто таким, що передре досвідному, і взагалі з будь-яким знанням, «за допомогою якого можна а рігоі пізнати і визначити що або відноситься області емпіричного знання» [353, с. 141].

²²⁶ Якщо б на той час у розпорядженні музикантів були відповідні засоби виразовості.

²²⁷ Ф. Бекон, в цілому позитивно оцінивши у вченні Епікура роль зазначеної чуттєвої підоснови в науковому пізнанні, тим не менш, надав інший, негативний зміст виділеному при цьому поняттю ідола-образу.

від речей», «проникають в душу людини... накладаються один на одного, накопичуються і відкладаються в душі, причому індивідуальні риси окремих образів як би стираються, але залишаються лише загальні риси» [171, с. 59]. Ця теорія (поняттям антиципації користувалися і стоїки) ніби описує дію музичної образності в чистій інструментальній музиці через майже двадцять століть. У загальній концепції епікурейців (причому не тільки щодо природи богів) «передбачення ставляться поряд з *відчуттями* і *тим, що зазнається перетерпінням* (рос. – «претерпеваниями» – А.Ч.), додаючи до них також якийсь подібний *кидок думки*, оскільки ознакою досконалого і повного знання є *вміння швидко користуватися кидками думки* (курсив наш – А.Ч.)» [171, с. 60]. Подібний комплекс відчуття, думки (мислечуття²²⁸) і живого життєвого досвіду (мімезису, відтворення життя) представляє можливість оформлення (отримання форми вираження) у будь-якому векторі пізнання (мистецька форма потребує необхідного катартичного завершення на основі специфічних законів, принципів, засобів), і у музикознавчій концепції О. Самойленко охоплює усі три універсальні музичні «сенси» (ноетичні категорії) – Пам'ять, Гра, Любов, які відповідають трьом найвищим загальноісторичним умовним смисловим величинам (Бог, Істина, Людина) (в послідовній співвіднесеності членів даних «діалогічних тріад»). одного боку, вона відтворює 3 іншої – її продовжують музичні форми осмислення, смислові, т. е. змістовні форми музики – жанр, композиція, стиль [700, с. 7].

Таким чином, музичний інструменталізм вбирав, з одного боку танцювальні метро-ритмічні структурування, з іншого – поетичні – в розумінні розвитку і дії в них позавербального начала, трансцендентних смислів звучного й незвучного (М. Аркад'єв) як неспівпадіння структурної форми і словесної думки, не смикання континуального і дискретного, того смислового (метро-ритмічно структурованого) підтексту у рядках, паузах, переносах думки тощо), який не можна (і не треба – в цьому краса і вплив поезії) проартикулювати (недаремно у ХХ столітті у поезії, навіть

²²⁸ Нагадаємо, для давньої людини думка і почуття були ототоженні.

давні, дослідники шукають і знаходять ознаки музичності) – адже усі тексти прийнято було не проговорювати, а проспівувати. Саме тому поезія найближча до музичного (звучно-незвучного) смислу – адже навіть вторинні, «ошляхетнені» поетично-музичними смислами танцювальні жанри все ж ближчі до тілесно-відчутного, земного. Досвід втілення в інструментальній моториці енергії життя і радості, похідній не стільки від танцювальних фігур, хоча і від них теж, а від безпосередньо інструментально-рухових, віртуозних форм, відчуття руху як енергетичної напруги «під пальцями» (або амбушуром), поза вербального (навіть поетичного) або у повному розумінні тілесного (руху усього тіла) вираження. Тут просторовість йде від часу – до простору, а не навпаки. Музичні інструменти таким чином, ніби поміщені «між світами» (подібно до первинного ритуального їх етосу).

Отже, музично-поетичні (синкретичний) етос і мовно-ритмічна система задаються невербальними засобами, тобто структурою, яка передбачає, у випадку музичних ладів та інструментів, свій власний синтаксис і мелос. Таким чином, античне вчення має на увазі етичну природу ладів і метро-ритмів як їх «іманентну якість, тобто те, що не привноситься людиною, але існує в звуковій і ритмічній побудові «за самою їх природою». На відміну від тексту, який може описати ту чи іншу етичну властивість, сформулювати настанову, дати обґрунтування його правильності, лад як невербальний звуковий порядок і метр як порядок ритмічний цю властивість виявляють, демонструють в її безпосередній даності» [89, с. 107]. Музичний інструмент, спеціально зроблений, створений людиною для посилення та тембрально-звукової інакшості таких заданих, «нерукотворних» властивостей стає у майстерних руках новим, перспективі – прагнучим до самостійності, самодостатності, зняттям – носієм етосу. А. Богомолов наводить фрагмент платонівської «Держави» щодо «поставленого правильно» виховання людини, який красномовно ілюструє висловлені міркування про музичне: «Її (людини – А. Ч.) роздратування або, навпаки, задоволення будуть правильними; вона буде хвалити те, що прекрасно, і, прийнявши його до своєї

душі, буде харчуватися ним і сама стане бездоганною; а неподобство вона правильно засудить і зненавидить з юних років, *раніше навіть, ніж зуміє сприйняти розумне мовлення (курсив наш – А.Ч.)*» (Платон. «Держава», III, 401e – 402) [цит. за 89, с. 107].

Таким чином, в традиції античності закладено розуміння музики як явища, що виходить за рамки мистецтва, переконання в її космічному призначення як творця гармонії сфер. Більш того, в музиці вони знаходять «гармонійне поєднання протилежностей, приведення до єдності багато чого і згоду різногласного» [941, с. 15]. Така цілісність музики відповідає її трактуванню давньогрецькими мислителями як подібності до вдачі, характеру цілісної людської особистості (в музичному інструментарії ця подібність реалізується у його персоніфікації, відношенні як до живої істоти, а також у буквальній антропологізації²²⁹ – подоби до людського тіла або його частин, у «продовженні себе» в інструменті). А характер, вдача, звичай в давньогрецькій мові і позначаються поняттям «етос» (ethos). На думку О. Ключева, теза про таку подобу і постала в основі давньогрецького вчення про музичний етос, згідно з яким «будь-який елемент, що утворює музику як вид мистецтва – лад, ритм, метр, тембр, мелодія і навіть музичний твір в цілому, стає етосом, тобто неповторним характером» [382, с. 269]. Дослідник чомусь не додає до цього списку музичні інструменти (щоправда, ладова сфера отримала найбільш детальну розробку в плані етосу у давньогрецьких авторів), але на користь повноцінної дії принципів етосу у сфері музичного інструментарію античності виступає, зокрема, чітка диференціація на шляхетну кіфаристику (інструментальну гру або акомпанемент на струнних, на відміну від кіфародії – співу

²²⁹ Антропологічно-пластичні параметри в цілому виступають світоглядною домінантою античності і визначають мистецькі вектори епохи. О. Лосев вказує, що «антична людина відчуває «душу», свою «психе» завжди пластично», а «тіло є не просто звичайне людське тіло, з його слабкістю, хворобами і смертю, воно необхідно є ідеальним тілом. Це таке тіло, в якому немає нічого, крім духу, і це такий дух, в якому немає нічого, крім тіла» [474, с. 68]. Мабуть тому центральне місце в давньогрецькому мистецтві посідає скульптура, а «час музики» (зокрема, й музичного інструменталізму) відсувається майже на тисячоліття, хоча саме музичний інструментарій найбільш відкрито, відчутно демонструє вказані антропологічно-пластичні параметри.

під такий акомпанемент) і менш серйозну та цінну авлодію²³⁰ (гра або акомпанемент на духових²³¹, на відміну від авлодії – співу під авлос). Різні етичні функції приписуються навіть окремим частинам інструмента, наприклад, струнам, їх кількості та співвідношенню. Так, верхня струна (з найнижчим тоном) чотириструнної ліри, за Гомером, є п'ятою – «найвища, найголовніша, найкраща», ніби «на вершині обрядового багаття»; середня струна пізнішої, семиструнної ліри (ще від давньомесопотамських систем) – створена вищим божеством, від неї все рахується; назва третьої струни семиструнної ліри – τρίτη – окрім числа вказує на завершеність всієї серії і виступає як частина міфопоетичного імені Афіни Τρίτοῦνεα [320, с. 223–224]. Три струни ліри в Стародавньому Єгипті і Греції символізували 3 пори року, 4 струни ліри або 4 стрижні систру – 4 стихії, 7 струн – дні тижня і 7 планет²³² [532, с. 11]. Подібна символіка активно підтримувалася протягом середньовіччя і пізніше. Наприклад, у Х столітті цілий розділ трактату «Послання «Братів чистоти»» присвячений паралелям тонів небесних сфер та звуків (струн) лютні [566, с. 262–276; 1004]. Наприкінці XI століття персіянинський автор Кей-Кавус тлумачить про відповідність чотирьох струн – чотирьом людським темпераментам, пропонуючи для «повнокровних» слухачів більше грати на 2-й струні, для «блідих і жовчних» – на 1-й, для «смаглявих і худих» – на 3-й, для «білолицих і жирних» – на баску [566, с. 285]. Із часом, наприклад, уже

²³⁰ Більш гучні аерофони – авлоси (поруч з прадавніми мідними, залізними або роговими трубами – сальпінксами, подовжніми флейтами – одностовбурними та багатостовбурними сирингами), а також ліра (не така досконала, як кіфара) були незамінними у військових заходах усіх форматів (похід, битва, перемога, поразка) та функціональних значень (підбадьорювання своїх та залякування чужих, сигналіка, спільний ритм рухів, підсилення емоційної напруги). В усякому випадку, без такого інструменталізму насичене війнами життя було неможливим, а інструменти стверджували свій етос громадянської спрямованості (жорстка військова доблесть вважалася чеснотою не менш цінною, ніж філософська та мистецька обізнаність).

²³¹ Аристотель прямо рекомендує для використання струнні, зокрема кіфару або ліру, і не заохочує чуттєві аерофони [470]. Але у практичному музикуванні духові, зокрема мідні, були вельми популярними в Античній Греції (що зрозуміло з урахуванням значущості державності, численних світських та релігійних святкувань, військових заходів).

²³² «Брати чистоти» – таємна релігійно-філософська організація в Іраку середини Х століття, яка боролася з пороками тогочасного суспільства присвячений паралелям тонів небесних сфер та звуків (струн) лютні.

в епоху Середньовіччя, коли багато з біблійного інструментарію вийшли із уживання або лише віддалено нагадували своїх попередників, конструкція інструментів часто трактується богословами алегорично – у духовному або містичному планах із присутністю старозавітної, євангельської та християнської в цілому числової символіки. Наприклад, 10 струн псалтерія персоніфікують собою Декалог Мойсея; 24 струни кітари – 24 старців Апокаліпсиса; три сторони корпусу кітари сполучені зі Святою Трійцею; чотири звучні стовбура туби – із чотирма Євангелістами, так само як і квадратна форма псалтерія; десять струн асора, по припущенню свт. Клімента Олександрійського, можуть асоціюватися навіть із самим Логосом – Ісусом, а на думку блж. Августина, вони підкоряються якомусь вищому музичному закону (про християнське навчання) і т. д.

Отже, внутрішній склад музики і характер її дії на психіку людини як «сфери впливу» музичного етосу мають власні усталені сутнісні прояви в музичному інструменталізмі. І навпаки – математично (за Піфагором та його наслідувачами) вибудований символізм послідовності струн або відстань між отворами аерофонів згідно пальцевої зручності розташування – могли впливати на формування інтонаційно-ладової системи. Ще Птолемей стверджував, що етос звукоряду пов'язаний, перш за все, з *механікою інструменту*. Такої точки зору дотримуються німецький музикознавець К. Закс [298], угорський дослідник Д. Золтаї: «імпортований» зі Сходу авлос, судячи з усього, прискорив у V столітті поширення хроматичного ладу «нового стилю» [316, с. 44] та багато інших. Паралельне збільшення числа струн до 9, 11, 12 на кіфарі та лірі, виконавці на яких стали використовувати все більш вільні мелодійні і ритмічні структури, пов'язане з тими самими інтонаційно-музичними завданнями. Усе це, звичайно, призвело не тільки до *перетворення техніки інструментальної гри*, а й до певного *оновлення її статусу* – наприклад, дифірамби Філоксена з Кісери (435/434–380/379 до н. е.) в синтезі співу та інструментальної музики виявляють перевагу останньої²³³,

²³³ Більш прості народні та пародійні пісні комедії і раніше багаторазово переривалися інструментальними інтермедіями [738, с. 164].

виявляючи її значення для автономізації музики в цілому. Недавном Філоксена разом з Тимофієм з Мілету, Фрінієм з Мітілени, Меланіппідом з Мелосу, Кінесієм з Афін називають представниками «нової музики»²³⁴ з «репутацією віртуозів» – усі не тільки співали, але й грали на інструментах [738, с. 164]. Приблизно з цим періодом (VI–\$ 5V ст. до н. е.) пов'язана і перша інформація щодо участі у музичній частині Олімпійських ігор виконавців-інструменталістів (без співу) – Сакада з Аргоса, за вказівкою М. Зільберквіта, «глави малоазійської школи авлетики»²³⁵, визнаного кращим виконавцем в Дельфах на Піфійських іграх (586 р.). В Олімпійських іграх близь-

²³⁴ Від 2-й половини V ст. до н. е. у грецькій музиці через прагнення більш реалістичного мімезису засобами музичного впливу почався рух за оновлення дифірамбів, номів і трагедії – шляхом відмови від спирання на строфічне членування. Таким чином відбувалося відособлення музичного мистецтва від поетичного. Адже відомо, що первісне вчення про етос спирається на єдність мусичних мистецтв (поезія, музика, танець), «цілокупнохудожній характер Musike, що не порушується протягом тривалого періоду». Так, Д. Золтаї вказує, що етос ладів виходить «не з теоретико-акустичної точки зору, що визнає співзвуччя октави», а з «фундаментальної єдності дійсної музичної практики (курсів наш – А.Ч.) – і співочої і інструментальної, – з мелодійних формул, які беруть початок в низхідних квартових тетрахордах» [316, с. 40–41], зокрема, зручного інструментального розташування. Вказана тенденція відділення музики і посилення музично-інструментального компоненту у V–IV столітті до н. е. відбувалася на фоні руху софістів, поширення інтелектуальної освіти, її демократизації (Платон намагався відстоювати старі класичні ідеали, а Аристотель дотримувався нових вимог, сформулювавши концепцію пайдейї – гармонійного тілесно-духовного формування людини, яке реалізує всі його здібності [738, с. 406]). В Афінах IV століття до н. е. функціонувала вже струнка освітня система (яка була сприйнята християнами, і далі багато в чому перейшла до Середньовіччя). У сформульованому новому завданні навчання, за Аристотелем, головним ставало «вироблення здатності до судження» на основі фундаментальних знань з багатьох предметів [738, с. 388], де музика (вокальна та інструментальна) посіла важливе місце. Учень Аристотеля Аристоксен (370/360–300 рр. до н. е.), спираючись на його критику платонізму та піфагореїзму, рішуче відділяє «математичне дослідження довжини струни від (акустичного – А.Ч.) сприйняття якості звуку справжньої музики», чим «відкрив специфічно музичне просторове уявлення, розкрив квазі-простір музики, яка «перебуває у часі»» [316, с. 72]. Музичний інструмент у такому аспекті виявляє, просторово-дотикові «докази» подібної теорії.

²³⁵ Авлетика – інструментальне виконавство на авлосі, на відміну від авлодії – співу у супроводі на цьому інструменті. Аналогічні назви – кіфаристика і кіфаро дія.

ко 396 р. до н. е. перемогли вже навіть трубачі²³⁶ Тімеос і Крат [309], розвиток виконавства і органології на яких пов'язаний з військовою сигналікою під час маршів та боїв (тільки сальпінкс міг «перекрити» багатоголосий шум битви, стаючи надлюдським засобом комунікації), а пізніше – зі світськими та релігійними урочистостями (в останньому випадку називалися «святими сальпінксами»). У вказаних та інших численних і дуже популярних агонах змагалися також і струнники-інструменталісти, зокрема, на понтійській лірі²³⁷. Проведення подібних музичних агонів (які поширилися далі і в Римській імперії, наприклад, капітолійські ігри) у рамках престижних змагань зі спорту мистецтв стимулювало розвиток як музичної думки в цілому, музично-мовних її аспектів (з метою справи якнайкраще враження), так і *інструментарію та інструментальної техніки, інструментальної та образної технології – для*

²³⁶ Як і римляни, греки використовували пряму трубу – сальпінкс [998, с. 152–153]. К. Зак вказує на спадкоємність цього грецького інструмента з більш коротким корпусом від стародавніх асирійських, єгипетських та єврейських труб (з довгим корпусом). Збережений до сьогодення сальпінкс (прибл. другої половини V ст. до н. е.) перебуває у Бостонському музеї; його корпус (загальною довжиною 157 см) складається з тринадцяти добре пригнаних сегментів зі слонової кістки, які на з'єднаннях скріплюються бронзовими кільцями (що не тільки забезпечувало якість з'єднання, але й додавало сили й деякої металевої звучанню), а діапазон (судячи з розмірів) відповідає альтовому у сучасних духових [998, с. 22]. Є. Герцман же на основі античних джерел стверджує, що сальпінкс створений етрусками, які панували в Середній і Північній Італії в VII–VI ст. до н. е. Інструмент виготовлявся з міді, заліза (пряма труба) або з рогу (крива труба), з кістяним мундштуком, а його звучання було потужно-гучнішим, різко-масивним, суровим, навіть – страшним, шаленим, жорстоким, викликало сум'яття [203, с. 15] (в руках професіонала його було чути на відстані до десяти кілометрів). Отже для художніх завдань інструмент був мало пристосований (окрім грубого звучання в цілому можна було відтворювати лише кілька початкових звуків обертонового звукоряду).

²³⁷ Головний приз на агонах звичайно призначався кіфароду, мистецтво якого вважалося найпочеснішим і найскладнішим за своїм етосом. Навіть сума грошових винагород інших конкурсантів відраховувалася від премії кіфарода, яка була завжди найвищою. На жаль, з часом ці матеріальні винагороди агонів ставали метою виконавців, що позначалося на художньому рівні змагань та їх учасників і, можливо, певної масової лінії розвитку грецької музики (тому найвищі художні досягнення античного музичного мистецтва, на думку Є. Герцмана, не були пов'язані з агонами [208, с. 117]). Первинною ж метою агонів було виявлення майстерності гри та співу, художніх ідеалів та прийомів справжніх самобутніх творчих індивідуальностей, а титул переможця вважався настільки поважним, що цінувалася навіть спорідненість з ним (шестиразовий переможець на Піфійських іграх кіфарод Арістон запропонував спартанському полководцеві Лісандру наприкінці V ст. до н. е. оголосити себе його сином, маючи на увазі почесність рідства з музикантом такого рівня [там само]).

*найкращого втілення етосу музичного твору перед слухацькою аудиторією. Характерно, що під час оцінювання гри на авлосі, наприклад, враховувалися її швидкість, тривалість звучання на одному диханні, а також – «здатність передати певний стан, настрої, образ, запрограмовані спочатку» [660, с. 50]. Таким чином, за умов відсутності жанрово-видового шару чисто інструментальної творчості як такого (за відношенням до неї авторів давньогрецьких трактатів і теорії музики), професіонали (і навіть слухачі-любители) вже відзначали як віртуозно-технологічний, так і образно-мисленнєвий, артистичний боки інструментальної гри, *спроможність донести до слухача етос музичного звучання поза вербального пояснення.**

У виявленому нами збігу формування самостійного значення античного мистецтва музики з посиленням музично-інструментального фактору (отже – накресленням певної власної лінії розвитку, а також впливу на музичне, відтепер, мислення і, можливо, загальне аристотелівське мислення-«судження») слід відзначити ще одну особливість. Стрімкий розвиток (зокрема, культурний) демократичних полісів у V ст. до н. е. з наступним падінням полісної демократії з необхідністю вели, з одного боку, до ослаблення громадського пафосу культурного життя, з іншого, до віри у творчий потенціал людини, особистості. В музичному мімізисі така тенденція проявляється кристалізацією сольних партій та їх подальшим ускладненням. Виразні (віртуозні) сольні партії ввів до своїх трагедій Еврипід (480–406 рр. до н. е.). Але ще у VII ст. до н. е.²³⁸ мистецтво аедів (співців під власний акомпанемент на лірі або кіфарі) розділилося на декламацію епічних епізодів рапсодами та ліричний сольний власне спів кіфаредів (на агонах і у виступах в домах аристократів) [738, с. 164]. Це музично-ліричне начало (хай і у своєму зародковому стані з боку музичної мови) яскраво уособлювало особистісне відношення. І хоча Д. Золтаї стверджує гедоністичний його характер («общинне утримання етосу відтісняється на задній план приватно-суб'єктивним принципом насолоди, який приймає на себе

²³⁸ Коли нові соціальні шари посилили свої економічно-політичні позиції, розвиток індивідуальної свідомості став вимагати нових форм та умов для самовираження особистості.

всю повноту влади» на противагу попереднього розчинення «принципу моральної автономії особистості... в теорії і практиці життя індивіда» [316, с. 36]), на наш погляд, суспільна функція музичного мімесису того часу змінювалася (не заперечуючи насолоди) і на користь лірики як зародку *специфічного індивідуально-особистісного самовираження у музиці*. Для акомпанементу ліричним (та епічним) музичним поетичним самовираженням, звичайно, були обрані делікатні та математично «довершені» струнні²³⁹ – атрибутивно зазначені в шляхетних аполонівських дійствах (на противагу діонісійським). Наважимося припустити, що *інструментальне музичування* (навіть у збільшених у кількісному відношенні прелюдях та інтерлюдях номів і дифірамбів, нечисельних поки інструментальних творях) підспудно, певним чином *сприяло вибудовуванню механізмів мислення для виконання основного завдання давньогрецької освіти – «здатності до судження» (Аристоксен) – на «альтернативних» щодо вербальної риторики принципах позавербального звукового розгортання думки засобами специфічної музичної (невербальної) мови* (ладоінтонація, нові ритмічні структури, розширення діапазону тощо). На користь такої тези може також виступати не просто спеціальна, окрема, а більш давня за походженням і функціонуванням інструментальна нотація²⁴⁰. Саме нотні фіксації, як відомо, втілюють «деякі базові музично-сміслові закономірності... закономірності музичного мислення епох, в рамках яких вони виникли» [949, с. 97]. В даному випадку первісність інструментальної нотації свідчить не про першість виникнення втілюваного виду звучання або його пріоритетну важливість, а про тенденцію до фіксації його організації (впорядкування) за умов відсутності вербального орієнтиру, спроби зафіксувати у звичних буквених знаках хоча б формальні (висотні і тривалісні) показники «незвичного»,

²³⁹ Виникнення терміну «лірика» і пов'язане з розповсюдженням струнним щипковим інструментом – лірою. Антична хорова лірика і виникла на основі сольної пісні під акомпанемент струнного інструменту (солісти були в основному вихідцями з аристократії), рефрен якої підхоплював хор.

²⁴⁰ Відомі дві системи давньогрецької буквеної нотації – вокальна, яка використовує букви іонійського алфавіту, та інструментальна, що використовує давньдорійські та іонійські букви. Найстаршою з них вважається саме інструментальна.

нового, абстрактного (поки навіть не узагальненого) інструментального «вислову». Можливість такого «вислову» як самостійного (в інструментальних прелюдях, постлюдях, інтермедях) виразу, тенденція до відшарування від цілісної мусикії, зокрема співу і танцю, і криється у відкритті (створенні або виявленні) власних, «альтернативних» семантичних засобів, структур, схем, які здатні до саморозвитку. Але майстерність окремих музикантів-виконавців дозволяла їм у виконанні нечисельних інструментальних п'єс відмовлятися від слова (співу), утримуючи увагу слухачів та суддів за допомогою чисто музичних засобів – інтонаційно-ладових, структурних, метро-ритмічних – у розгортанні ідеї, цілісно вибудованої музичної думки.

Посилення особистісного начала в «новій музиці» від V ст. до н. е., відтворене, зокрема, в актуалізації інструментальних прелюдій, інтерлюдій і, навіть у нечисленних чисто інструментальних творах²⁴¹, має, на наш погляд, ще один аспект. У грі на інструменті, як у первісному діалозі виконавця з музичним інструментом, комунікант (музикант) апріорі є втілювачем індивідуально-особистісного начала на єдиному (на двох авлосах теж грає один музикант), сольному («сольному») інструменті. Навіть в ансамблево-оркестровому виконавстві цей вид діалогу первісний, а на його основі вже відбуваються наступні – між музикантами-учасниками, їх інструментами, групами, музикантами та інструментами інших виконавців тощо. Отже, розвинута (у майбутньому) узагальненість позавербального, «іншомовного» (неголосового) інструментального звуковиявлення іманентно-підспудно містить інтенцію до особистісного самовираження, зокрема – не тільки звично-природного для інструментального сприйняття моторного, але й – лірично спрямованого. Таким чином, *етос музичного інструмента, уособлений, передусім, у його символіці, виростає до етосу музично-інструментальної творчості, заснований на творчому діалогічному акті виконання*, що під-

²⁴¹ В античну добу інструментальна музика, звичайно, не мала власної самоцінності. Мова йде, перш за все, про розвиток і збільшення інструментальних частин вокальних творів з акомпанементом, в яких, на наш погляд поступово формуються засоби чисто інструментальної виразовості. Але нам відомі також імена інструменталістів – учасників музичних агонів (змагань) Олімпійських ігор, вказані вище.

тверджується подальшим зростанням популярності у всіх верств римського (а потім і середньовічного європейського) суспільства сольної інструментальної музики та рецитації ліричних віршів у камерному музичному супроводі²⁴² [738, с. 493].

Оскільки мусичне прямо пов'язане з гармонією, досконалістю, узгодженістю (консонантністю), всезагальністю зв'язків – присутніх у природі, небесних сферах, людському тілі, архітектурі, звучаннях – музичні інструменти також мають відтворювати ці категорії (греки приділяли, наприклад, особливу увагу настроюванню інструментів). Піфагорейська концепція числа, втілена, зокрема, у давньогрецьких теорії музики та «інструментознавстві», на основі вавилонських арифметичних напрацювань, відрізнялася новаційною оригінальністю саме через зв'язок з гармонією «звучне число як сутність музичної гармонії» [843, с. 55] – одна з акусм²⁴³ піфагорової школи звучить так: «Що є найпрекраснішим? – Гармонія» [290, с. 50]. Для пояснення надзвичайного впливу музики через універсальні закономірності та практичний досвід піфагорійці звернулися ні до чого іншого, як до *спеціально сконструйованого* у VI ст. до н. е. *музичного інструменту* (не до співу, не до поетичного начала) – канону²⁴⁴ (монохорду – ящику з натягнутою струною певної довжини, що філософськи символізує космос), в якому «нерозривно злиті потенційна виразовість музики і властивості експериментальної моделюючої конструкції» [904, с. 45]. Таким чином Піфагор (якому приписують створення канону) втілює естетичний бік своєї числової концепції: сутність краси криється у внутрішніх числових відносинах –

²⁴² Втім, грецька філософсько-естетична думка своєрідно трактувала вплив індивідуально-особистісного начала на етичне значення музики. Так, Діоген стверджував принцип приборкання прагнення до насолоди, умиротворіння індивідуальних страждань і т. п., а Філодем позбавляє музику моральної цінності через абстрактну (на противагу слову) нездатність до мімезису, природної об'єктивності.

²⁴³ Акусми – лаконічні висловлювання для спрямування мовчазних думок акусматиків – учнів-слухачів, які протягом п'яти років тільки слухали й думали, не приймаючи участі у дискусіях – до пошуку власного «внутрішнього голосу».

²⁴⁴ За різною інформацією канон використовували як науковий пристрій або як повноцінний музичний інструмент – грали на ньому. Канон використовувався для вивчення законів акустики – математики і фізики звуку, а у добу середньовіччя – для навчання співу, настроювання органних труб; вважається попередником клавикорду [904, с. 44].

недаремно Піфагора називали Аполлоном Гіперборейським [290, с. 40], а за порадою вченого побудували храм Муз.

Музичний інструмент у цілому, на наш погляд, як і сама музика, своєрідно втілює піфагорійську рівновагу-гармонію, а значить, і етос. З точки зору використання музичного інструментарію у діонісійському культі «царювали» аерофони (авлоси, флейти) – з високою, «свистячою» теситурою, моторно-рухливі, з найбільш вираженою тілесністю органології (квазі-хребет зовнішнього вигляду, «губки», тілесне вдихання/видихання, більше у порівнянні зі струнними контактне поєднання виконавця з інструментом у амбушурному звуковидобуванні та ударні (для підкреслення метро-ритмічної основи). І хоча розташування і відстань отворів на авлосах і флейтах, довжина їх трубки підлягали строгому математичному обчислюванню, за взірця «гарної математики» брали «шляхетні» струни. Кількість їх струн, інтервальне співвідношення, довжина і т. п. символізували «правильні» пропорції, а розташування виконавця з інструментом у руках (посадка і постановка) дозволяло, по-перше, співати одночасно з грою (якщо це потрібно в одній особі), по-друге, складало, мабуть, певну (витримано-благородну) паритетність у співвідношенні виконавця та його інструмента, по-третє, тембральне звучання відповідало голосу (підкорюючись йому, а не спереважаючи), що органічно (гармонійно) «вбудовувало» ліру (рідше арфу, яка частіше використовувалася жінками, а не чоловіками, і у світських розвагах) до високих жанрів²⁴⁵.

«Відокремлений» від людського тіла (на відміну від голосу) і одночасно наслідуючий йому, штучно збагачений «надлюдськими» техніко-технологічними можливостями звукового вираження, му-

²⁴⁵ Тільки у 585 році авлос досяг певної рівноправності з основними струнними інструментами на піфійських іграх в Дельфах, де авлос Сокад з Аргосу здобув перемогу, виконав на авлосі програмну п'єсу про боротьбу Аполлона з Піфоном – т. з. «піфійський ном», який утримувався у репертуарі протягом трьох століть і мав п'ятичастинну форму (місце бою, виклик на бій, битва, перемога, танець переможця) [443, с. 28], що умовно можна співвіднести з драматургічною структурою великої інструментальної форми майбутнього, наприклад, вступ-експозиція-розробка-фінал-кода. Принаймні, твір без слів (хоча з програмними назвами) логічно вибудовує драматургічну структуру у її традиційному розгортанні від експозиційної частини до активної-розробкової і тріумфального фіналу-результату.

зичний інструмент стає тим новим «*органом*» людини, який вона «привласнює» (повертає) собі у творчому музично-виконавському акті, виявляючи різні етоси (музики та інструменту) як за допомогою конкретики елементів (засобів) музики, так і чудодійною, магічною, міфологічною силою. Магічна сила музичних інструментів, яка сформована у виконавській практиці, далі діє самостійно у їх символіці та міфології.

Ця магічна сила музичних інструментів у різні часи проявлялася в різних формах, аж до фетишизації (власні імена інструментів, уподібнення їх форми тваринам, антропологічні порівняння із частинами тіла, табу на певні інструменти) і навіть демонізації (останнє зв'язане також з історично складеною опозицією до інструменталізму офіційної християнської церкви). Однак причетність інструментів до сакральної, духовної сфери (незаперечна в язичеських культурах) не заперечувалася навіть у християнському розумінні. Так, М. Імханицький приводить свідчення православного духівництва на користь музичного інструментарію, що, правда, у якості супроводу духовним текстам («Псалтирі», наприклад, де перед початком кожного вірша є вказівка: «начальникові на духові (або струнних) знаряддях») [329, с. 65–66]. «Моральний вигляд» інструмента тут залежав від того, хто та що на ньому виконував: якщо це духовні, моральні пісні – то інструмент визнавався як корисний, якщо «непристойні» куплети або танці – то «посудина бісівська». Заперечення музичного інструменталізму в православній культурі засноване, за твердженнями батьків церкви, на його механічному, а тому позбавленому живого духу початку, коли штучність вироблення може виглядати як відпадання від Божественної суті²⁴⁶, заперечення її (свт. Іоанн Златоуст, блж. Августин, блж. Феодорит Кирський); на зайвості його у храмі, де людина сама стає інструментом Божим, співаючи подібно до ангелів, а також на непотрібній в духовному житті чуттєвості, яка привносить звучання різного роду «органів мусікійських» (Климент Олександрійський, Ісідор Пелусіотський, Фома Аквінський). Втім, о. П. Флоренський, на наш погляд, тут вніс деяку ясність.

²⁴⁶ Людину Бог створив, а інструменти – ні, вони створені людиною.

Музичні образно-порівняльні характеристики зустрічаються й у самому Священному Писанні, наприклад уподібнення людського голосу трубному звуку шофера; визначення представників струнних «інструментами співу» або приписування земній природі й небесним світилам: деревам, полям, лісам, горам, пустелям, зіркам – здатності співом славити велич Творця. «Подібна метафоричність мислення, що представляє спілкування людину з Богом за допомогою найбільш багатого, самим Творцем дарованого нерукотворного, живого інструмента – голосу крізь призму інструментів рукотворних, механічних і тому не настільки виразних, відбиває новий аспект їх естетичного сприйняття й певний етап усвідомлення їх ролі в історичній ретроспективі» [392]. Католицька ж традиція від VIII століття допускає орган, а через вісім століть і смичкові інструменти до участі в месі разом з «ангельським співом» голосів, а також дозволяє від XVI століття проводити концерти чистої інструментальної музики в приміщеннях своїх храмів поза службою (розпочалося це з органних).

Давньоримську музичну культуру оцінюють як більш скромну (прості наспіви та інструменти – рог, туба-труба у військовій музиці, цимбали та ударні у вакханаліях, нарешті, авлос – римська тібія – і кіфара, ліра, трігон, ударні) у порівнянні з багатющою давньогрецькою [3, с. 194] аж до завоювання Греції. Римляни йшли, в основному, «грубим» шляхом посилення динамічних властивостей через розміри інструментів²⁴⁷ і хористів та їх поєднання у великі колективи²⁴⁸. Музичне життя Риму, зокрема інструментарій, поширювалися за рахунок залучення культури та інструментів завойованих народів. Окрема інструментальна музика не займала спеціального місця,

²⁴⁷ Збільшений, з важкою мідною оправою, римський авлос міг сперечатися за міцністю з тубою, а ліри досягали «розмірів візку» [3, с. 199].

²⁴⁸ За часи Діадохів у Александрії згадується хор з 600 людей, з яких 300 – кіфареди [там само]. Музичне життя Риму, зокрема інструментарій, поширювалися за рахунок залучення культури та інструментів завойованих народів. Витончена антична чуттєвість, антропологічно орієнтована пластика, внутрішній і зовнішній рух (наприклад, у скульптурі) змінюється на імперську статичність. Нові ланки культурно-комунікативного ланцюга «мистецтво / людина» переносять акцент вже на ораторське мистецтво (що суттєво вплинуло й на майбутні музичні закони).

як і в Греції, нечисленні спроби обійтися без слова-співу представляють (крім прелюдій, інтерлюдій вокальних творів, як втілення картини морської бурі у дифірамбі «Nauplios» Тимофія з Мілету) невеликі п'єси жанрового нахилу «зображальної програмності», наприклад, «піфійська мелодія» для авлоса, яка зображала боротьбу Аполлона з драконом [3, с. 198]. Г. Аберт навіть пише про інструментальні «симфонії» у виконанні великих ансамблів (оркестрів) строкатого складу, де провідним, скоріше за все, виступав галасливий авлос. Звичайно, така музика, виконувана у великих амфітеатрах, скоріше представляла ритмічну голосну основу. З огляду на чисельність рабів з культурних країн завойовники не мали дефіциту професійних музикантів, у яких, з одного боку, мали можливість навчатися музичній культурі, з іншого – вимагали від професіоналів загостреної чуттєвості «музичного» вираження, зокрема, за участю інструментів або чисто інструментального. Але на капітолійських змаганнях виступали знамениті солісти – кіфареди та авлоди, які демонстрували віртуозність співу та інструментальної гри. В численних агонах римських часів зафіксована участь нового, коштовного інструмента – водяного органу²⁴⁹, на виразовість звучання якого із здатністю збудження або заспокоєння слухача вказує Квінтіліан [3, с. 197–198; 298, с. 65]. Цей спочатку більше механізм, ніж інструмент, поступово став здатним «відображати найбільш значущі явища не тільки християнської картини світу, але і метафорично узагальнювати філософські ідеї космічного порядку і мікрокосмосу людської душі», транслявати «загальнолюдські цінності» [112, с. 1]. Звичайно, давні римляни і греки про це ще не знали, але

²⁴⁹ Ідею органу вбачають у давніх волинках, К. Зак вказує як на прототип на складний інструмент теракотової фігурки з Берлінського музею: флейта Пана в її руках поєднана з мішком під ліктем (типу волинки), а мішок, у свою чергу – наповнюється через керований ногою міх. Справжній водяний орган (гідравлос) – звучне диво з гідравлічних пристроїв, як вважається, був сконструйований у III ст. до н. е. механіком Ктезібієм в Александрії, звідки й потрапив до Римської імперії, ставши вельми популярним інструментом у складі інструментальних ансамблів, які супроводжували гладіаторські бої (як, наприклад, в Злітенській мозаїці, II ст. н. е.), театральні і циркові вистави, громадські і домашні свята, процесії (зокрема, церемонію присяги державних посадовців). У присвятому написі в Дельфах є запис про «гідравлета Антипатра», який прославився на агоні музикантів 90 р. до н. е., граючи два дні поспіль.

дуже швидко впровадили новий синкретичний інструмент до усіх ланок тогочасного світського життя. Відхилений спочатку новою християнською церквою як язичницький, удосконалений конструктивно, акустично та навіть архітектурно (отже – з найширшим спектром художньо-естетичного зорово-слухового впливу), орган знайшов повне визнання у Візантії, а від XVIII ст. н. е. гордо «оселився» у європейських християнських монастирях і храмах, ставши невід'ємною частиною літургійної меси і буття європейської людини. Розпочавши своє буття у світських синкретичних жанрах (Візантії та Римської імперії), орган від VII століття²⁵⁰ набував «ліку» духовності, сакральності, вміщення Вищого смислу (спочатку у нероздільному поєднанні зі словом Божим, а втім – виділеним у самодостатню інструментальну смислову якість вказаного ідейного контенту), і нарешті, від XVI століття²⁵¹ до сьогодні паралельно уособив «лік» високого мистецтва в цілому. Таким чином, органне звучання (адже своє матеріально-уречевлене втілення будь-яка ідея отримує в музиці на рівні звуковедення), орган як інструмент і покоління органних виконавців «опрацювали» протягом двох тисячоліть практично усі видові категорії музичного мистецтва – дозвільно-розважальну, ритуально-державну, релігійно-духовну, духовно-мистецьку. Забігаючи наперед, вкажемо, що орган постав першим *комплементарним музичним інструментом* (докладніше про це – у Розділах 3, 4 даної роботи), який уособив суму органологічних ознак окремих духових і досягнення ансамблевого багатоголосного (навіть і гетерофонного або бурдоного) досвіду гри в руках (у прямому і переносному сенсі)

²⁵⁰ Вважається, що орган був офіційно введений до католицької церкви едиктом Папи Римського Віталіана у 606 році [30, с. 19], після чого його розважальне «язичницьке минуле» перекреслюється, і супровід богослужіння стає основоположною функцією. Такий етос органу надалі визначає тематичні і стильові настанови, органологічні удосконалення (акустичні та архітектурні), інструментальні семіотику і семантику на півтора тисячоліття. Відповідно розвиток європейської професійної музики, її теоретичні та освітні напрацювання, які перебували у лоні церкви, здійснювалися за участю та допомогою органу (зокрема, навчання чистому співу).

²⁵¹ Ми рахуємо від органних інструментальних концертів Я. Свелінка у храмі до або після меси з метою принести радість і утримувати вірян у духовному стані.

однієї особи-виконавця²⁵². Самий факт народження ідеї подібного «узагальнюючого» інструмента свідчить про достатній рівень розвитку інструментального компоненту музичної творчості – ще не автономного, але здатного з боку органологічних, інженерно-технічних, інтонаційно-звукових, виконавсько-технологічних параметрів до втілення чисто музичних засобів виразовості. Навіть, якщо найдавнішою, первісною ідеєю створення гідравлосу²⁵³ у III ст. до н. е. було завдання визволити амбушур виконавця для самоакомпанементу власному співу, то створення такої «музичної машини» у період розквіту елліністичних науки, техніки і мистецтва вказує на важливу роль музичного інструментарію в розпочатому процесі автономізації музичного мистецтва від синкретичної мусікі²⁵⁴. А клавіатурний принципи звуковидобування став важливим кроком на шляху розвитку інструменталізму (музиканти-інструменталісти все більше починають усвідомлювати специфічні зручності гри на клавішах). Широке розповсюдження гідравлосу завдяки його звучним характеристикам і, частково, моді на «музичні машини», не зробило, на жаль, його «ідентифікацію з будь-якою сталою образною сферою» [113, с. 169] більш

²⁵² Для кожного насосу (різні конструкції припускають один або два нагнітальних механізми) органу була необхідна спеціальна людина – калькант («той, що качає повітря»), яка була суто технічним живим «пристроєм» для наповнення камери стиснутим повітрям. Організацією, структуруванням, мелодійним інтонаційно-ладовим наповненням звуків, їх метро-ритмічною системою займався органіст. У XX столітті вивчення історичних пам'яток і документів дозволило з великою часткою ймовірності стверджувати, що в античну епоху існувала практика гри на двох і більше органах одночасно (скоріше для посилення звучання «орган air» – публічних виходів імператора, гладіаторських боїв, циркових і театральних вистав), а також гри в чотири руки. Першим зображенням двох органістів за одним і двома інструментами вважається обеліск Святого Феодосія у Константинополі IV н. е. [360, с. 48–49]. Віллі Апел в книзі «Історія ранніх органів» 1948 року видання навіть викладає оригінальну концепцію інструментального – органно-чотириручного – генезису первинних форм багатоголосся (гетерофонії і органума), наводячи деякі іконографічні і документальні джерела [360, с. 45–46].

²⁵³ В античній органіці існували труднощі з видовою кваліфікацією гідравлоса, тому що він завжди розглядався відокремлено, поза підрозділу на струнні та духові (хоча нерідко орган відносили до духових) [207, с. 31], що свідчить про «окрему лінію» майбутніх «комплементарних» інструментів.

²⁵⁴ Як вказувалося вище, посилення інструментального фактору і виступало однією з характерних ознак емансипації музики вкупі з опрацюванням чисто музичних засобів виразовості.

визначеною²⁵⁵. В умовах нескінченних ігор та свят гідравлоси з їх досить сильним²⁵⁶ і приємним²⁵⁷ звучанням, первісною портативністю²⁵⁸, інженерною складністю²⁵⁹ стали незамінними учасниками яскравих масових видовищ²⁶⁰. Римляни, які багатіли через імперські завоювання, охоче купляли і використовували у музикуванні інкрустовані коштовні водяні органи²⁶¹, які у II–IV ст. н. е. були реконструйовані на пневмонічні (фактично ускладнений духовий інструмент). Такої реконструкції органи зазнали вже у Візантії, яка підхопила конструктивну органологічну ідею²⁶² (інструмент міг отримати розвиток тільки там, де інженерне і мистецьке мислення розвивалися найбільш продуктивно). Використання енергії води і повітря у звуковидобуванні гідравлосу – ще один крок на шляху абстрагування від голосового виявлення, «відсунення від свого тіла», штучності і майстерності, з одного боку; наслідування природі (як і еолова арфа) за допомогою цивілізаційних пристроїв, наслідування створеним раніше окремим інструментам («вторинне» наслідування), з іншого. Гідравлоси з повним правом можна вважати

²⁵⁵ С. Будкеєв вважає, що така невизначеність пов'язана з нестійкістю історичної, воєнно-політичної та соціокультурною ситуацією Давніх Греції та Риму [113, с. 169].

²⁵⁶ Яке давали металеві (мідні) труби.

²⁵⁷ Є. Герцман наводить фрагмент тексту Аристокла, процитований Афінеєм з Навкратиди (II ст. до н. е.), де йдеться про «приємне і прекрасне звучання» гідравлосу, яким були «зачаровані» слухачі [201, с. 12].

²⁵⁸ Перші органи великих розмірів з'являються у IV столітті н. е., більш-менш удосконалені – у VII–VIII століття.

²⁵⁹ В I ст. до н. е. водяна помпа (теж наз. гідравлос) Ктезібія використовувалася в пожежних пристроях.

²⁶⁰ Тут спрацьовувала і чисто видовищна сторона – ефектність вивозу гідравлосу на повозці, контрастність сталої фігури органіста та атлетичних калькантів (частіше двох), зовнішній вигляд складної музичної «машини», гучність звучання, недоступна іншим античним інструментам, що досягала далеких рядів амфітеатру, тембрально-гучнісна різноманітність різних інструментів – від пронизливості військових до мелодійного солодко-голосся домашніх.

²⁶¹ Збереглися деякі імена органістів і органісток Стародавнього Риму – імператори Нерон, Геліогабал, Север; Юлій Тираній в Галлії, Афродіта в Македонії, Елія Сабіна з Паннонії та ін. [30, с. 27].

²⁶² Саме візантійський імператор Костянтин V Копронім в 757 році подарував орган франкському королю Піпіну Короткому, пізніше візантійська імператриця Ірина подарувала орган ще й його синові – Карлу Великому. Цей орган звучав на коронації Карла.

першими органами, бо вони вже володіли усіма характерними ознаками останнього – «трубами, механізмом для повітряного нагнітання, резервуарами для стисненого повітря, в'єдладами, канцелями, клавіатурами» [114]. А вже близько 350 року застосування води як регулятора повітряного тиску було залишено – був побудований пневматичний орган, що представляло більшу зручність і переваги: орган став простішим (у порівнянні з гідравлосом) за будовою і портативним (хоча якість і рівність звучання дещо погіршилися). І коли в 660 році римський папа Віталій благословив використання органу під час церковних богослужінь, то це, фактично, був уже зовсім інший інструмент, ніж той, який свого часу створив Ктезібій. Тож новий синкретично-комплементарний інструмент – орган елліністично-римської доби – отримав етос церемоніального атрибуту візантійської, потім західноєвропейської імператорської влади та коштовного мистецько-розважального музичного знаряддя вищих та середніх шарів суспільства. Але в органологічній структурі органу зберігався античний філософсько-числовий принцип співвіднесеності з системою буття²⁶³. Тож орган не тільки підсумував античні музично-інструментальні уявлення і досягнення на новому витку органологічних інтенцій, а й закладав нові – коплементарний принцип поєднання у цьому інструменті цілого ансамблю або оркестру (хай у примітивному поки що вигляді) і подоба клавіатури спрямовували певним чином важливий для музично-мовних та художньо-естетичних засад інструментального мистецтва у цілому вектор розвитку.

Таким чином, музичний інструментарій європейської стародавності (до середньовіччя):

– як звукове знаряддя – був виведений за межі побутово-функціональних (мисливських, трудових, військових, державно-офіційних та ін.) потреб і втягнутий до міфотворчості, наукових розвідок, філософських трудів, культурно-соціальних і художньо-естетичних інституцій:

²⁶³ Який, на думку С. Будкеева, характеризує методологію мислення античних архітекторів (орган поступово став і органічною частиною архітектурного мистецтва за зорово-спатіально-слуховим принципом «чую – бачу»), зокрема Вітрувія, який організовував суспільний простір у відповідності до космічних законів (архітектура, за античною думкою, найбільш яскраво віддзеркалювала архітектоніку світу у її цілісності) [111, с. 162.

– мав усі видові диференціації, які відповідають сучасній класифікації Хорнбостеля-Закса;

– був здатний до впливового втілення у синкретичному музичному цілому родових літературно-образних (епіка, лірика, драма) і танцювальних форм, значно підсилюючи їх емоційно, інтенсифікуючи внутрішні зв'язки драматургії, сприяючи переходу від зовнішньо-сюжетних властивостей до внутрішнього плану – розуміння суті (через тисячоріччя втілення чистої, поза вербальної, ідеї стане характерним для абсолютної інструментальної музики), завдяки чому усвідомлюється вказівка на те, що лежить за межами міфу або ритуалу, що вимагає осягнення і запам'ятовування;

– будучи спеціально зробленим людиною для посилення та тембрально-звукової інакшості заданих, «нерукотворних» звучних властивостей смислу (поруч з мелосом, ладом, метритмікою) став новим, ще не самодостатнім, але окремим носієм етичних характеристик, чим сприяв процесу автономізації музичного мистецтва від музичного синкретизму, не тільки апробовуючи, а й допомагаючи певним чином у своїй дотиково-просторовій наочній органології формуванню чисто музичних засобів виразовості (інтонаційно-ладових, метро-ритмічних – тетра хорди і лади «під рукою», частково – тембральних), що зокрема виявилось у перших спробах чисто інструментального ідейно-образного втілення;

– уособлював загальні філософсько-сміслові парадигми своєї епохи, зокрема етичні, набуваючи власного етосу і сталого символізму у якості атрибуту високого призначення;

– надав наступним епохам міцну теоретико-практичну базу для втілення власних парадигм;

– високий статус певних конструктивно удосконалених інструментів (кіфари та авлосу) вкупі з віртуозною майстерністю виконавців на них забезпечили не прикладну звукову функцію, а народжування презентованих («преподносимых» – Г. Бесселлер, А. Сохор) музично-поетичних і перші кроки музично-інструментального (програмного) жанрів.

Поштовхом («вибухом») для такого музично-інструментального прориву порівняно з первісним суспільством можна вважати надан-

ня музично-звуковій творчості за участю інструментів а) сакрального значення, певного місця у храмових традиціях; б) пишності дозвільних і урочисто-державних заходів матеріально забагатілого суспільства; в) проникання етичним смислом – в *організованих професійних формах*. Така організація розуміється як структурно-музично-мисленнева (кристалізація інтонацій, ладів, метроритмики, форми-структури та інших специфічно музичних елементів виразовості) та соціально-культурна (колегії і класи за професійною ознакою²⁶⁴, спеціальне навчання). Любителі більше не могли рівнятися з професіоналами²⁶⁵. Характерними особливостями стародавнього музично-інструментального етосу можна вважати міфологічно-символічну знаковість-функціональність, підкорення слову-співу, перші спроби у пошуку специфічних (музичних) засобів вираження в нечисленних програмних інструментальних п'єсах, професіоналізацію і диференціацію виконавців, що призводить в цілому до неухильного зростання ролі, органологічної удосконаленості, кількісно-якісного розмаїття музичного інструментарію.

2.3. Музично-інструментальна культура Середньовіччя: органологічне розмаїття та виразові прийоми

Наступним етапом розробки вчення про музичний етос стає Середньовіччя. Античне вчення про етос перероджується на теологічну етику, вчення про демонологію. Середньовічні автори виділяють єдину – очищувальну, катартичну функцію музики. У християнській

²⁶⁴ Відомо класова диференціація музикантів та акторів ще у середземномор'ї відповідно до їх «замовників», халяїв, матеріального статку, професійної майстерності тощо. Традиційну цехову структуру у мистецтві запропорили ще грецькі виконавці (наприклад, «Союз діонісійських артистів» [275, с. 86] греко-римські міми, які об'єднувались в «колегії» і «комуни» на чолі з «архімімом». У середньовіччі ж принциповою стала їх роль «у складній ієрархії того часу, їх своєрідне місце у суспільстві, пронизаному корпоративністю» [705, с. 132] у новонародженій міській культурі.

²⁶⁵ Цікавим є у цьому відношенні зауваження Квінтіліана щодо використання музичних стилів-родів пізньої Еллади: для любителів – тільки діатонічні, для профі – хроматичні і тільки для нечисленної групи останніх – енгармонічні – доступні обраним [275, с. 87]. Таким чином, диференціація на любительське і професійне мистецтво отримала імпульсів для саморозвитку.

картині світу Середньовіччя мала місце божественна і гармонійна музика небесних сфер і пекельна музика шабашу відьом. На картинах Є. Босха з'являються трансформовано-фантастичні музичні інструменти з розіпнутими на них фігурами людей. Ангели зображені з арфами або флейтами. Аристотелівський принцип музично-інструментальної диференціації тут спростовується (у Псалтирі кожний вірш має попереднє звернення до «начальників» як на струнних, так і на духових «знаряддях»). Етос інструментів залежить тепер виключно від приналежності їх до втілення слова Божого (наприклад, псалмів, далі – меси), або до світських (придворних, народних міських і селянських) розваг. Натомість утворюється специфічна чуттєво-емоційна менестрельна класифікація музичних інструментів (про це докладніше – нижче), існує і певна соціальна диференціація інструментарію (правда, не занадто жорстка) – для аристократів «своїм» інструментом виступає арфа, для мандруючих артистів – вієлла, орган-портатив (який використовувався і в монастирях) та інші, для новоутворених міської та замкової сигналів, комунікацій – мідні духові [275, с. 106]. Через тисячоліття, для романтичної особистості, струнні (особливо «співуча» скрипка) стануть символом чуйної самотньої душі, яка страждає: порвані струни і зламаний музичний інструмент – метафорою «розбитого серця». «Еволюція, що рухалася в напрямку все більшого «одухотворення» і персоніфікації інструменту, і, в першу чергу, заміни духових інструментів струнними, тут досягає своєї мети – в творчості романтиків музичний інструмент стає двійником героя, його другим «я» (що, власне, відбувалося і на етапі створення інструментів), чуйно реагує на всі метання і страждання романтичної душі» [356]. Відзначимо, що в європейській культурі, починаючи з епохи Ренесансу, скрипка є символом жіночого голосу або узагальненої людської душі.

Протягом майже тисячоріччя на території Західної Європи формувалася культура нового типу, в якій специфіка і взаємодія церковно-християнської, менестрельної та аристократично-лицарської, бюргерсько-міської цехової та фольклорної традицій спричинили формування і розвиток унікально-характерних, пролонгованих рис західноєвропейської музичної культури. Доба

європейського середньовіччя²⁶⁶ відзначається кількома важливими для соціокультурного, музичного (в цілому), а також музично-інструментального мистецтва, рисами:

– тотальною християнізацією з відповідними ідейно-²⁶⁷, а значить, і звукообразними інтенціями високодуховного порядку²⁶⁸, з концентрацією теоретичної музичної думки і передової виконавської практики у монастирсько-храмовому середовищі – з підкоренням усіх засобів мистецької виразовості слову Божому і тому – логічному з точки зору теології, вилученню «чуттєвих», за попереднім язичницьким досвідом, музичних інструментів з духовного музичного контенту (окрім органа у Західній церкві, і то не відразу);

– наслідуваністю (а не тільки протиставленням) античності²⁶⁹, що проявляється у збереженні «освіченості»²⁷⁰ (О. Лосев [477]), прихильності до науково-теоретичних та філософських трактатів, лікувальної функції²⁷¹, гармонійності, математичності, латиномовності, нарешті – у багатому розмаїтті музичного інструментарію, у статусі організованого музичного професіоналізму²⁷², музичних змаганнях

²⁶⁶ Звичайно V–XIII (у музиці частіше V–XIV) століття [843, с. 77–79].

²⁶⁷ Усі музично-теоретичні трактати середньовіччя відзначені теологічністю як методичним принципом (спирання на геоцентричну картину світу, Біблію і праці Отців Церкви, церковну співочу практику). Усі автори – монахи або члени релігійних орденів.

²⁶⁸ Наприклад, концепція про вісім так званих «церковних» ладів (перший характеризувався рухливістю, спритністю; другий – серйозністю і плачевною урочистістю; третій – суворістю стрімкістю, певним збудженням; четвертий – спокоєм і приємністю, балакучістю і лестощами; п'ятий – радістю, заспокоєнням і веселощами; шостий – печалю, зворушливістю і пристрасністю; сьомий – легковажністю молодості, приємністю; восьмий – старечою мудрістю, серйозністю, величавістю [259]) більш строго у порівнянні з давньогрецькими визначає необхідність благочестивого характеру музики.

²⁶⁹ З точки зору теорії, завдяки, передусім, описам та узагальненням Боеція.

²⁷⁰ Освіченість, передана Середньовіччю «прогресивною античністю», вимагала володіння 7 мистецтвами – знаменитими середньовічними тривіумом (граматика, риторика і діалектика) і квадрівіумом (арифметика, геометрія, астрономія і музика) – які також можна було б назвати і науками (латинське слово *ars* означає і «мистецтво» і «наука») [477].

²⁷¹ Відомо, що деякі міські музиканти навіть призивалися для лікування хворих, «що свідчить про збереження первинної харизми професії» як «віри городян в те, що люди, які займають прикордонне положення ... мають можливість здійснювати будь-яку комунікацію між будь-якими світами», допомогти у запобіганні біді, виправити ситуацію [275, с. 133].

²⁷² Наприклад, об'єднання греко-римських мімів у «колегії» і «комуни».

і, що особливо важливе для нашого дослідження – в уречевленому *музично-інструментальному етосі*, який продовжив розвиватися у старих і нових формах²⁷³;

– принципово новими – замковою і міською (ремісницько-цеховою) культурами (поруч з сільською), де музичні інструменти (апробовані, модернізовані, нові) дозвільного – масового (мандрівного) і панського (замкового), офіційно-панського та офіційно-магістратного (держави того часу змінювали статуси надто часто) векторів кристалізували нові жанрово-стильові, інтонаційно-музичні та соціокультурні форми; зокрема, з'явилися мандруючі менестрелі, трубадури, трувери, жонглери, мінезінгери (універсальні²⁷⁴ артисти, які володіють вокально-поетичними жанрами з інструментальним акомпанементом і чисто інструментальними) або міські, осілі музиканти у тому числі, наприклад баштові виконавці на мідних та інших інструментах (чисті інструменталісти, які паралельно обслуговували міські ритуально-сигнальні та дозвільно-світські, святкові заходи);

– символізмом – будь-яке дослідження або література про середньовіччя стверджують таку його специфічну рису, як стале співвідношення з християнською догмою (Святе Письмо) або християнською історією (Святе Предання) – з наслідуванням їй, сперечанням або пародіюванням; інструменти вже давно міцно закріпили за собою статус важливих носіїв символічних значень, відтепер останні координуються християнською символікою;

– властивостями «епохи переселення народів», хрестових походів і торгівлі, війн і масового розвитку міст, що наклали свій суттєвий відбиток і на шляхи розвитку музичного інструменталізму в плані взаємовпливу, розвитку техніки і технології гри та виготов-

²⁷³ Звичайно, моральні функції, відповідно до християнської доктрини, не могли утримуватися в музично-інструментальній сфері, бо наразі повністю відійшли до церковної. Орган, який з X століття практикувався в акомпанементі церковному співу і у процесі навчання йому, складав західний виняток, але аж XIV століття не мав права на чисто інструментальні «висловлення».

²⁷⁴ А. Бюхнер вказує, що «провінційний фокусник XIII століття грав на 9 інструментах – фіделі, волинці, шалмеї, арфі, колесній лірі, жизі, дев'ятиструннику (Decacordum), псалтерії та кроті» [965, с. 59].

лення інструментів, репертуару, музично-мовних засобів, виконавських манер тощо.

Звідси – значна динаміка (як і в античності) музично-естетичних і музично-практичних настанов протягом офіційно зазначеного історичного періоду – у випадку середньовіччя, передусім від монодії до багатоголосся, також і у ролі, якісному складі, репертуарі, виконавській майстерності музичного інструменталізму. Важливі новації пов'язані зі зміною музичної парадигми – народження і оформлення в розвинених художніх формах багатоголосся, яке стане одним з важливим критеріїв утворення нового інструментарію та значної модернізації старого, практичним модератором взаємозамінності вокального голосу та інструментального (інструментальних – один на одиний); це також відшліфування законів ритміки, утворення нових жанрово-структурних принципів музичних форм (текстові і структурно-композиційні).

Таким чином, у добу середньовіччя сягають коріння багато з закономірностей, зокрема й музичного мистецтва, які згодом проявляться в самих різних видах і формах.

Наслідувальність античним теоретичним вченням у їх сукупності найбільш повно і послідовно втілюється у трудах Боеція (рубіж V–VI ст. – бл. 480–524/526) на етапі переходу до Середньовіччя. Вчення Боеція на античній основі про три види (рівні) музики, тобто звукового прояву гармонійної побудови людини і космосу, включає: 1) музику *Mundana* – вселенську, або небесну музику сфер, як того, що ми «бачимо в самому небі» – рух небесних світил, зміни пір року; того, що має бути зрозумілим, а не власне чутним; 2) музику *Humana* – людську, природну, яка сприймається через самозаглиблення, гармонію людського тіла і духу: «А що таке людська музика, розуміє кожен, хто заглиблюється в самого себе. Адже що поєднує безтілесну жвавість розуму з тілом, як не гармонія і не температура, подібна до тієї, яка створює єдине співзвуччя з низьких і високих голосів? Що інше пов'язує одну з одною частини душі, яка складається, на думку Аристотеля, з частин раціональної та ірраціональної?» [101, с. 159–160]; вона також є умоглядною, а не звучно-чутною;

3) музику Instrumentalis – «інструментальну», вироблену, штучну, у тому числі, видобуту на музичних інструментах, яка «... виходить або шляхом натягування жил, або шляхом видихання, як в флейтах, або за допомогою інструментів, що приводяться в рух водою або яким-небудь ударом, наприклад по увігнутих мідним інструментам, звідси виходять різні звуки» [101, с. 160–161]. Тут мається на увазі уся звучна музика, яку чути (на відміну від перших двох), тобто, вокальна теж.

Дослідниками доробку Боеція вважається, що тільки остання, «інструментальна» музика має відношення до музичних інструментів. Але умоглядна гармонія, наприклад, у вселенській, небесній музиці розуміється і як правильна органологічна будова інструментів: відповідність семи струн ліри або кіфари – семи небесним сферам, що утворює т. з. небесний гептахорд або «гармонію сфер» – одночасне звучання такого семизвуччя²⁷⁵, в якому кожний звук відповідає «основному тону» відповідного небесного тіла; чотири струни – гармонія чотирьох елементів-стихій або пір року [843]. Людська музика проявляється як струнка пропорційності (тіла, душі, діяльності), середина між крайнощами і теж позначається на музично-інструментальній органології, зокрема на теорії центральної струни у семиструнних [320], симетрії корпусів, розташування отворів на духових тощо, адже красиве зовнішньо буде і звучати красиво. Тобто, музичні інструменти продовжують залишатися етичними, чисельно вивіреними, символами космосу і людського життя, їх призначення – втілювати принципи перших двох музик, тобто гармонії. З етичних показників витікають і критерії композиторської і виконавської творчості – необхідність опанування відчуттям гармонії світу, чітко розумітися на добрі та злі, щоб стати лікарем душ, а не їх згубником. Отже виконавець-композитор у Боеція (в рамках прийнятої раціоналізації західноєвропейської середньо-

²⁷⁵ На інструменті – теоретичне, як органологічне втілення, хоча реальне звучання багатострунних дійсно утворює певний сонор, коли струни резонують під час звуковидобування на сусідніх.

вічної музичної культури²⁷⁶) має стати, скоріше, філософом, науковцем, ніж музикантом у практичному розумінні. Але ці правила не стали обов'язковими для виконавців у розважальній, сигнальній та інших музично-інструментальних сферах.

Один з важливих посилів трактату Боеція у відтворенні давньогрецької музичної теорії – відокремлення немусичних (злих – *continuae*) звуків від музичних (роздільних – *disgregatae*). У перших – практично відсутні висотні відносини, подібно до звичайної мови, вони відтворюють плавний рух в межах деякої середньої частоти, яка чітко не фіксується. Інші, музичні, звуки мають «певні місця» (*proprius locos*) – фіксовану висоту, і тому між ними можливі фіксовані ж відносини (як носії певного смислу). Немусичні звуки не підлягали обчисленню раціональних чисел (тому сприймалися як шуми), а музичні – підлягали, відтворюючи ідею гармонії, стаючи носіями смислу. У такому підході фактично закладалася та ідея розуміння музичного мистецтва, яка «буде супроводжувати європейську музичну думку на всьому подальшому шляху теоретичного осмислення сутності музичного: музика є упорядкованістю звукового простору, заснованою на певних відносинах висотних позицій. Коливання теорії в різні історичні періоди то в бік музичної практики, то в бік чистої теорії приводили до різних принципам обґрунтування цих відносин. Для античного ж мислення можливість обчислення інтервальних відносин і числове «зміст» цих відносин має визначальне значення в розумінні меж музичного. Через трактат Боеція таке розуміння музики переходить і в середньовічні тексти.

²⁷⁶ Докладніше про це у роботі Н. Єфімової «Ранньохристиянський спів у Західній Європі VIII–X століть» [283], де стверджується, що завдання каролінгських церковників щодо уніфікації церковного ритуалу спонукало до пошуків способів універсалізації безлічі існуючих у той час локальних ритуальних обрядів, що і здійснив григоріанський хорал. «До X століття історична еволюція хоралу привела до керованих волею розуму нормативів псалмодування, які розглядаються крізь призму античної музичної науки. На зміну лінійному розгортанню мелодики приходила вертикаль. Дискретність витісняла континуальність, поступово вторгаючись до усіх рівнів нової музичної системи» [283, с. 46]. Але така раціоналізація музичної системи вела до її розуміння як набору технічних прийомів, до «техніки з управління богонатхненним церковним співом» [там само, с. 50].

Важливою позицією, яку трактат Боеція вніс до середньовічної музичної культури, стала зовнішня позиція музиканта-теоретика щодо самого музично-звучного матеріалу. В кінці першого розділу трактату («De Institutione Musica») Боецій вказує, що «... кожне мистецтво і кожна наука мають більш почесне становище, ніж ремесло, яке виконується руками і працею майстра. Адже набагато цінніше і важливіше знати, що кожен робить, ніж самому робити те, що [кожен] знає, оскільки ремесло служить, ніби фізично раболіпствуючи, розум же панує як пан» [цит. за 205, с. 329]. Але така раціоналізація церковної музики (несумісна з принципами патристики) означала у ті часи розчинення внутрішнього змісту мотиву в технічних прийомах, фактичне відпадання від Божественної істини. А. Богомоллов це трактує як «зміну парадигми музичного та початок формування іншої, ніж це було зроблено в працях Отців Церкви, метафізики звучного» [87, с. 130]. З іншого боку, позиція стороннього спостерігача відкрила можливість переходу на позицію активного творця музики – ще не композитора, але і не простого транслятора – творчого виконавця нормативних положень. Така зміна онтологічної площини звучного простору, раціоналізація музичного матеріалу «спускає» виконавців і слухачів «з галузі богонатхненної практики, спорідненої аскезі... якщо не до матеріальних форм у вигляді звуку, звукорядів, то, принаймні, до активно перетворюваного матеріалу» [87, с. 130] і логічно наближає до відчутно-дотикового, рукотворно матеріалізованого джерела звукопроявів – музичних інструментів (незабаром вони почнуть замінювати вокальні голоси у складних і простих раціоналізованих музичних структурах). Такий поворот до музичної практики фіксується у пізньосередньовічних трактатах (Аноніма, Гвідо Аретинського, Іоанна де Муріса, Філіпа де Вітрі).

У Боеція також (як і у інших авторів, взагалі їх концепції щодо музики багато в чому є близькими аж до XIII століття, до принципово нового підходу Іоанна де Грокейо²⁷⁷) існує диференціація інструментів відповідно засобам звуковидобування – ударні, струнно-щипкові

²⁷⁷ Грокейо, сучасник бурхливих культурних змін, першим описав не тільки «вчену», а й побутову музику, зробив власну класифікацію музичних інструментів.

і духові. Ще раніше у Посланні Дарданам «Про різні роди музичних інструментів», яке приписується блж. Ієронімові Стридонському (IV–V ст. – бл. 342–420 рр.) зустрічаємо специфічну класифікацію, яка базується на виділенні групи біблійних інструментів як питомої і «первинної», в той час як інші інструменти розглядаються в зіставленні з нею (як подібності або похідні) [796]. Автори наступних середньовічних класифікацій-диференціацій часто пов'язують певні інструменти з жанрово-видовими аспектами музикування. Так, Ісідор Севильський (VI–VII ст. – бл. 560–636 рр.), єпископ з Севильї, диференціює гармонічну (голос), органічну (духові) і ритмічну (струнні щипкові і ударні) музику. В результаті реалізації християнської моделі в третій книзі «Етимологій» Ісідора музичні інструменти «супроводжують людину з допотопних часів в повсякденному житті, ритуальній практиці, святах» [429, с. 218]; причому різним приводам можуть відповідати різні інструменти. Регіно Прюмський (XI–X ст. – бл. 840–915 рр.), відмовляючись від боеціанської третичної диференціації розрізняє музику *naturalis* – природну, до якої належать рух небесних тіл та людський голос і *artificialis* – штучну, пов'язану з звучанням інструментів. Отже, вокальне (церковне, передусім, тобто «ангельський спів») і інструментальне звучання розрізняються за етосом на безумовну користь «небесної», «природної», «ангельської» сфери співу і земної, «грішної» сфери інструментальної гри, хоча остання висуває вимоги все більшої віртуозної професійної майстерності виконання навіть у сигнальних (міських, військових, мисливських) та побутово-розважальних сферах музикування. Характерно, що від VI століття у трактатах і музичній практиці закріплюється поняття «органум» (від грец. *organon* – інструмент, знаряддя), яким позначали як музичний інструмент (будь-який, що само по собі виявляє ставлення до музично-інструментальної творчості; строго кажучи – супроводжуючий голос-партію), так і середньовічний тип паралельного багатоголосся, і жанр багатоголосної музики, і техніку композиції – тобто, з одного боку, інструменти відносять до позахудожніх, технічних засобів, з іншого – підсвідомо наділяють узагальненим значенням музичного у його техніко-технологічному сенсі, що сприяло, на наш погляд,

у руках майстрів-виконавців кристалізації чисто музичних засобів втілення і впливу, передусім, метро-ритмічних та артикуляційно-фактурних, поступово все більш незалежних від слова, дозволяючи більшу свободу у вказаних засобах та у притягуванні (запозиченні) нового інструментарію. З іншого боку, подібна техніко-технологічна, інструментально-засобова концепція сприйняття музичних інструментів проливає світло на деякі музичні інструментальні засоби, наприклад, сприйняття «громогласності», інструментальних величезних колективів «гроссі» як певної образності (у даному випадку – радісного екстазу), незрозумілої сучасному слухачу. Більш того, нова менестрельно-жонглерська культура (яка у своєму синкретизмі багато в чому спиралася на інструментальну складову і розпочала процеси диференціації-спеціалізації музикантів та інструменталістів, формування чисто музичних засобів втілення на інструментах), на думку М. Сапонова, саме гучнісні, художньо-емоційні, музично-психологічні – виконавсько-практичні (а не органологічні) критерії інструментального звучання поклала в основу свого специфічного²⁷⁸, принципово практичного (емпірично-усного, виконавського) диференціювання музичного інструментарію на гучніснозвучні haut («громгласні», а не «теситурно-високі»), або «гроссі», та bas («тихо звучні», а не «низькі»), або «субтильні». «Саме потрясіння від такої збуджуючої сили звучання (коли антична споглядальність змінилася на середньовічне переживання протилежностей – А. Ч.) змусило середньовічну публіку (і професіоналів-практиків – А. Ч.) звести відповідні інструменти» [706, с. 73–74] до вказаних двох класів. Одночасно «спрацьовував» і інший виконавський принцип диференціювання музичного інструментарію – жанровий (зокрема, народжуваних нових жанрів), в якому неминуче склалися

²⁷⁸ Подібний принцип не використовувався ні до, ні після. Звичайно від античності (авлуди та кіфароди) аж до Хорнбостеля/Закса використовується теоретично-практичний органологічний принцип (спирання на засіб або матеріал звуковидобування). Слід відзначити і той факт, що менестрельний емпіричний принцип класифікації інструментарію не заперечував і не підміняв органологічний, і був досить гнучким (що притаманне виконавській природі в цілому) і дозволяв мінливий, несуворий підхід у своїй класифікації звукових і соціальних можливостей інструментів відповідно до різноманітних умов їх використання. Наприклад, волинка або флейта могли спокійно «мігрувати» між «гроссі» і «субтильною групою» в залежності від ансамблевого складу і обставин звучання.

свої жанрово-інструментальні пріоритети, вже за традиційними, складеними в середземноморській та античній культурах, традиціями. Так, духові та ударні виявляються більш органічними у баштовій музиці, світських урочистих заходах, традиційно, але більш різноманітно – у військових та мисливських умовах. Справжнім лідером у нових міських жанрах, зокрема у баштових музикантів-інструменталістів, тут можна вважати трубу та «прилеглих» їй ріг, шалей, сакбут (попередник тромбону) й інші. Традиційно «танцювальними» є і рухливі дерев'яні духові з ударними. Епічним та ліричним поетичним жанрам більш відповідають струнні, звучання яких наближене до співу за діапазоном, тембральною делікатністю, помірною гучністю у близькому розташуванні до вокального джерела. Серед багатьох щипкових лідирують багатострунна арфа та грифова лютня, серед смичкових – вієла (акцентована Грокейо). Також традиційно епіка скоріше «обирає» багатострунні, як «метафоричну паралель до рецитації» [706, с. 161], більш звучні у своєму специфічному «сонорі», з можливим збільшенням діапазону у басові теситури; а лірика – грифні танбуроподібні²⁷⁹, більш здатні до миттєвих контрастних поєднань, та камерної інтимності подання подання. Але тільки арфісти допускалися співати і грати в особистих покоях короля [977, с. 72], володіння цим інструментом вважалося невід'ємною рисою дворянського виховання, тільки арфістів в Англії наділяли землями, коштовним був не тільки інструмент, а й настроювальний ключ до нього [979, с. 12] (адже завжди вказується на необхідність гарного настроювання арфи). Але ж суто професійним інструментом вважалися лютнеподібні смичкові (вієла, фідель, крут, ребек та ін.) [979, с. 61–67] як «найбільш тонко нюансоровані форми середньовічного інструменталізму», «найвищий прояв тої культури» [706, с. 166]. Вієлісти входили до дворянської світи. Втім, усі середньовічні інструменти принципово взаємозамінні в рамках свого жанру, з утворенням своєрідного звучного

²⁷⁹ На їх небагатьох струнах, завдяки наявності шийки і грифа, натисканням пальців лівої руки можна було видобувати по кілька звуків з кожної струни, розширюючи діапазон і збагачуючи звукові та ігрові можливості інструменту за рахунок компактної позиційної гри і більшої портативності, зручності в обігу, передусім. Чим обумовлюється надзвичайна популярність, наприклад, лютні.

ідеалу у вказаних «лідерських» втіленнях. Такий виконавсько-психологізований підхід формував новий середньовічний етос музичного інструменталізму, пов'язаний з чуттєвими аспектами інструментального звуковтілення (афектами, які вже розпочали своє формування).

У пізньому середньовіччі увагу церковників-вчених привертають уже більш складні питання, зокрема, зв'язків органології і звуковисотності, тембрики, конструкції (паралельно у міських магістратах удосконалюють свою майстерність цехи з виготовлення інструментарію, яким потрібно забезпечувати міських та інших музикантів) – того, що має пряме відношення до художності інструментального звукопрояву. Фома Аквінський (XIII ст. – 1225–1274 рр.) формулює три ознаки прекрасного (фактично, «старої вірної» гармонії) [479], яким мають відповідати (у загальному контексті вчення) і конструктивні властивості, а також звучання музичних інструментів. Це цілісність (*integritas*) як досконалість, злитість частин – очевидно, гармонійний принцип співвідношення космосу і земного, інструменту; пропорції або співзвуччя (*consonantia*) як «якісність» – «правильні» інтервали і резонансні якості інструмента; ясність (*claritas*) як «ідеальне випромінювання самої ідеї або форми», «структура якості» – чистота настроювання, ладових та інтервальних, формотворчих структур. Свою неоантичну гармонійну концепцію, засновану на практиці як церковного, так і народного мистецтва, викладає і Роджер Бекон (приблизно 1214–1292 рр), стверджуючи насолоду у «пропорційній відповідності» слуху, зору і руху, гармонії чутного і видимого, тобто, вбачаючи в музиці науку про чуттєво сприйнятий звук («Небесна музика не є музикою» [922, с. 44]). Отже музика включає спів, гру на музичних інструментах і танець. Тут Бекон фактично передбачає значення одного з найважливіших векторів розвитку музичного інструменталізму²⁸⁰ – мускульно-рухову моторність, що, власне, і опрацьовувалося протягом доби середньовіччя. Нарешті, напри-

²⁸⁰ Р. Бекон, власне. І диференціює саму музику на вокально-голосову та інструментальну [922, с. 44], що сходне з класифікацією Регіно Прюмського на природну і штучну відповідно.

кінці XIII століття Іоганн де Грокейо (прибл. 1255–1320 рр.) зробив загальну класифікацію музики на основі тільки живих, звучних взірців (без «зірок і планет», «без ангелів»), яка вперше у трактатах «книжників» увібрала не тільки церковний (як у всіх), фольклорний (як у Р. Бекона), а й міський, менестрельно-жонглерський пласт. Грокейо диференціює такі види музики: популярна – усної традиції (*cantus publicus* або *civilis* – «місцева», *simplex* – «проста», *vulgaris* – «простомовленнева»); вчена, складна – багатоголосні органум, гокет, політекстовий мотет (*composita*²⁸¹ або *regularis* – «правильна», *canonica* – «канонічна», *mensurata* – «розмірена», тобто з виписаним ритмом, ритмізована²⁸²); церковна – богослужбовий одноголосний спів (григоріанський – А.Ч.), плавний розспів (*cantus ecclesiasticus*, *cantus planus*) [650]. Для нас важлива особлива увага Грокейо до музики міської (читай – менестрельно-жонглерської) традиції – не тільки спробою середньовічного автора до її внутрішньої жанрової класифікації (багато в чому плутаної через постійне взаємне цитування – центонізацію²⁸³, але з нарощуванням кількості танцювально-інструментальних, зокрема, вставок), а проведеною ним ціннісною класифікацією середньовічного інструментарію (нагадаємо, у церковному пласті інструменти, крім органа, і то, у підкореній функції, не використовувалися принципово). Центонізація на основі навіть нечисленних чисто інструментально-танцювальних «рефренів» сприяла закріпленню суто музично-інтонаційних

²⁸¹ «Musica composita» Грокейо близький до майбутнього терміну «композиція». Тут виникає аналогія з уживаним від XI століття мусульмським терміном «таркіб» (араб. – «складання») – «музика складена», створена.

²⁸² Грокейо, на відміну від Бекона, майбутню рухово-ритмічну (немоторну) складову знаходить не тільки в танцювальній, а й у серйозній, «складній» музиці. Взагалі Грокейо вважав, що записати можна і усні види.

²⁸³ Центонізація (від лат. cento – клапоть, латка) – термін, що описує цілісну композицію як компілятивний синтез з заздалегідь відомих (словесних і мелодійних) типових формул [865]. Один з найпоширеніших прийомів середньовіччя в різноманітних жанрових сферах: культової монодії (григоріанський хорал – вперше указав П. Ферретті в 1934 році, візантійський піснеспів, знаменний розспів); традиційної макама-мугамної традиції Сходу і, звичайно, менестрельно-жонглерського мистецтва. Для середньовічної властивості сприйняття словесності свого часу виключно через спів і декламацію «рефрени» – пісенно-танцювальні вставки-цитати з числа популярних п'єс-пісень середньовічного міста – утворювали другий, паралельний сюжету драматургічний ряд твору.

(музично-мовних) засобів втілення на інструменті. Сам же середньовічний інструментарій Грокейо диференціює за його звучними, мелодійними можливостями, «за різноманіттям породжених ними музичних форм» [992, с. 136] – фактично за етосом. «Серед них першенствують струнні, – продовжує Грокейо, – до яких відносяться псалтерій, кітара, ліра, сарацинська гітара і вієла» [там само]. Показовим для подальшого розвитку музичного інструменталізму, на наш погляд, є виділення мислителем смичкової вієли²⁸⁴ (початок європейської смичкової культури Б. Струве відносить до IX століття – зображення лопатоподібного фіделя на малюнку Утрехтського Псалтиря 860 року [773, с. 38]), яка першенствує, на погляд Грокейо, через найбільш обширні мелодійні ресурси [там само, с. 134] (а це інший найважливіший вектор розвитку музичного інструменталізму, повноцінно уособлений тільки через кілька століть у скрипковій творчості), через здатність до втілення будь-якої музичної форми, від канту до шансону – потенційно «вміщуючи у себе всі інструменти» [там само, с. 136], перемагаючи (за етосом) труби з барабанами, які сильніше впливають на людей під час свят і змагань, де потрібна громогласна яскравість як алегорія радості. Іншим музично-мовним засобом втілення радісних станів є димінутійно-імпрровізаційна, динамічно спрямована віртуозність – мабуть, і цю якість мав на увазі Гротейо, акцентуючи всеядність смичкового інструменту²⁸⁵.

У вказівці на репертуарну універсальність вієли Грокейо підспудно накреслює ще один *принциповий*, на наш погляд, *органологічно-*

²⁸⁴ Група смичкових – вієла (лат. Viella; давньопрованска viola), фідель (нім. Fiedel), фідл (англ. Fiddle) – поширені у середньовіччі найменування інструментів з лютне- або гітароподібною формою корпусу. У вієли, відміну від інших, шийка виготовлялася окремо і прикріплювалася до овального, прямокутного або «лопатоподібного» корпусу, який був «покращений» бічними виїмками для зручності ведення смичка та резонаторними отворами для покращення і посилення звуку. Налаштування 2–6-ти (частіше 5-ти) струн залежало від форми підставки (плоскої або овальної) і від ситуації музикування, характеру музики, місцевих традицій – як і положення інструменту та смичка (на плечі – для виконання розвинених мелодій і орнаментованих імпрровізацій; для простого остинатно-бурдонного акомпанементу – будь-яке положення, аж до вертикального). До кін. 15 ст. в Італії вієли з бурдонною струною трансформувалися на ренесансну ліру та браччо, а без бурдону – на віолу та браччо [146].

²⁸⁵ Звичайно, середньовічний смичок ще не був здатний ні на досконалу мелодійність, ні на яскраво артикульовану віртуозність. Мі тут вказуємо лише на інструментальний потенціал вієли, який так блискуче передбачив Грокейо, випереджучи свій час.

мислительний напрямок розвитку інструменталізму – виникнення комплементарних інструментів, які уособлювали властивості інших (духових або струнних) у досвіді ансамблевого багатоголосся – органа (який на той час ще посідав надто залежне від словоспіву місце), клавирів, рояля, майбутнього баяна-акордеона. Сама віела не була здатною до комплементарності вказаних інструментів зі складною механікою, її «багатоголосся» обмежувалося бурдонністю, діапазон і, відповідно, тембрально-регістрові відмінності були недостатніми для «інструменту-оркестру», які і з'явилися «у свій час». Самий факт невисокої (як для середньовічної людини) оцінки гучнозвучного блиску мідних на користь ще слабо вираженої інтонаційної виразовості мелодії виявляє не тільки наукове передбачення Грокейо подальших шляхів музики, а й його прагнення тексто-аналітичного підходу до цього чисто музичного засобу. Хоча інструментальні форми вчений трактує у підкорено-«непрестижному» статусі (мабуть, віддаючи дань своїй «генетичній книжності», церковній освіті) – «безтекстовий награш», тобто, позбавлений слів, але структурно вибудований на їх основі, не звільнений від їх «невидимого» драматургічного впливу.

Серед всіх музичних інструментів, що зустрічаються в середньовічних текстах, іконографії, живопису, скульптурі, найбільш успішно піддаються класифікації ті з них, що були згадані в Псалтирі, зображені на фресках та у богословських текстах. Органологічні властивості і особливості використання, символічне значення ставали предметом теологічного коментарю, увійшовши вже в період раннього Середньовіччя до корпусу перших глосаріїв. П. Мастерс вказує на тріступінчасту ієрархію (особиста, суспільна, храмова сфери) музичного інструментарію стародавності. Так, у Старому Завіті згадуються «вісім видів музичних інструментів, які були в побуті в ті дні, і всі вони були дозволені для вживання в особистому й громадському житті. Однак тільки чотири з них дозволялося застосовувати на богослужінні в будинку Божому» [528]. Дозволяються струнні – псалтир, арфа, цитра (подібних рекомендацій дотримуються й у давньогрецькій філософії [470]). В особливих застережених випадках (для пробудження в людях серйозного відношення

до богослужіння) допускаються: з ударних – кімвали (тарілки – головним чином, для керування оркестром або відбивання тактів для співу, причому тільки головні музиканти могли відіграти на них), тимпан (барабан, обтягнутий по обидва боки шкірою – запропонований тільки в 90-м Псалмі для участі в самому радісному із усіх святі Кущей; нагадаємо, що в Прадавній Греції тимпан – неодмінний атрибут оргіастичного ритуалу на честь Діоніса); з духових – труби (для скликання народу на врочисті збори й супроводу жертвоприносини, тільки в руках священиків). Забороняються для служіння в храмі флейта (використовується в скорботному 5-му Псалмі, який виконувався під час паломництва в Єрусалим), ударні, орган (у Старому Завіті). Таким чином, мелодійні «камерні» струнні – псалтир, арфа, цитра, гуслі, що відтворювали «не кричущу, а благозвучну музику» – «видають звуки подяки й любові» (хвала повинна бути серцевою, покайною). Мідна труба представляє торжество перемоги (хвала повинна бути святковою, урочистою, піднесеною). Тимпани й ліки (танці) говорять про «кипучу енергію, ретельність і захват, властиві дітям і молоді, залученим до улюбленої ними справи» (хвала повинна бути старанною та приносити радість). «Кімвали гучні» символізують гучність, силу й велич дійсного поклоніння Богу (хвала повинна бути щирою, сильною).

Інструментальні класифікації древніх євреїв спиралася не на музичні, а на етнічні і функціональні характеристики. Так, Танах дозволяє виділити наступні соціальні функції музичних інструментів: «звуківий супровід храмових маніфестацій, ритуальних богослужінь, культових обрядів, релігійних святкування; участь в світських парадних церемоніалах (напр., ритуалі помазання); супровід народних гулянь; використання у приватному житті під час молитви, сімейних торжеств» [391, с. 19]. Стабільність функціональних зв'язків інструментів з громадськими ситуаціями свідчить про «існування набору стійких культурних асоціацій... їх вживання і, ширше, етос звучань. Іншими словами, настрій, з яким був асоційований тембр інструменту, приводи музикування впливали на його образ і ставали його символічною конотацією» [429, с. 215], а «алегоричне тлумачення музичних практик в Біблії дозволяло згладити протиріччя

між їх численними згадками в тексті і практичним вектором життя громад» [429, с. 216].

Отже, *символізм музичного інструментарію не просто випереджував його практичне значення, а ставав самодостатнім, гальмуючи цінність живого сприйняття інструментальної гри, її серйозності*. Середньовічна іконографія, створюючи символи, пов'язані з Писанням, Священною історією та з урахуванням широкого розповсюдження інструментальної гри, вибудовувала механізми етичного та естетичного впливу на вірян. Релігійні змісти, за умов своєї узагальненості, за допомогою музично-інструментальної символіки набували конкретизації сакрального підтексту, а їх ієрархія утворювалася з позицій уславлення Божої величі, спроможності посилювати або послаблювати людські страждання, встановлювати душевну рівновагу християнина, виганяти злих духів, підкреслювати інтимно-молитовний стан. Інструменти символізують і антиномії життя та смерті (фреска Ф. Траїні «Тріумф смерті» сер. XIV ст., фреска «Страшний суд» Джотто), шляхетності і дозвільної легковажності (останні як лютня і подвійна флейта на фресці С. Мартіні «Посвята у рицарі Святого Мартіна» поч. XIV ст.), а ось арфа і псалтерій притягуються для посилення Божественного начала молитовних образів. До хору солодкозвучних ангелів-хористів часто приєднуються ангели-інструменталісти (з музичними знаряддями різної етимології, тобто етос інструментів і тут залежить не від органології, а від ситуації використання), як орган-портатив і віола у створах Женеvського вівтарю Я. ван Ейка; орган-портатив, псалтерій, віола, арфа, лютня, труба та навіть бубен у фресках «Коронація Марії» Я. де Фрьое. Церква, таким чином, обмежено, але все ж використовуючи музичний інструментарій на практиці²⁸⁶, активно долучає його до символічного впливу на *розумово-чуттєвому* рівні.

²⁸⁶ Надто вони вже були поширені і невід'ємні від людського буття. Тому папа Григорій I з метою поширення християнської віри наприкінці VI століття дозволяє свою булою використання інструментальної музики в релігійно-обрядових заходах ірландської церкви, зокрема до літургії, залучаються орган, арфа, псалтерій (цитра), дувальний (цимбали), труби та флейти [604, с. 5]; місіонерський корпус опановує гру на різних інструментах.

Фактично всі перелічені «знаки» храмової фоносфери (правда, уже на основі рівноправності всіх її «гравців», що відповідає новій ідейній парадигмі, етичній концепції епохи) переносяться на «високе» музичне мистецтво, професійну музику Європи, що й виникла, на думку В. Конен, «у середньовічному соборі як безпосередній і життєво важливий елемент літургії... як мистецтво піднесене, перейняте глибоким серйозним настроєм, як носій високої моральної ідеї» [400, с. 20]. Адже саме музичне мистецтво виявилось безпосередньо пов'язаним із словами молитви, виробляючи такі художні прийоми, які породжували «дійсність і височину переживання» [там само, с. 21]. При цьому, відходячи від потенційної предметної виразовості голосу в «чистому» інструменталізмі, музичне мистецтво не просто неухильно розширювало свою образну палітру, але й виробляло специфічні закони вищої логіки, як би «переростаючи вчителя» (голос з опредметненим змістом-словом).

Церковно-християнський ґрунт і оточення середньовічної музики²⁸⁷, які, на перший погляд, не є «своїми» для музично-інструментального феномену (орган тут стоїть особняком і розвиток органної інструментальної культури багато в чому відсторонювався від загально-інструментального шляху), явився одним з найважливіших стимулів і чинників формування явища європейської професійної композиторської – академічної – музики в цілому. Нова музично-співоча – богослужбова – система «і в момент виникнення, і в подальшому історичному осмисленні усвідомлювалася як глобальний поворот в музичній історії людства, пов'язаний з поворотом релігійним, найбільшим за своїм духовним змістом – разом з Євангелієм людина піднялася в своєму духовно-моральному

²⁸⁷ Власне, реалізація нової християнської ідеології і відбувалася через церковне мистецтво, музику зокрема. Але лише з V–VI ст. в італійських храмах стали виконувати священні тексти в гімнічній мелодійно-розспівній манері (фундатором цього типу співу вважається єпископ Амвросій Медіоланський, який використовував вірші у формі античної римської поезії) [259]. До того, у більшості християнських церков тексти промовлялися за типом псалмодійної рецитації, позбавленої ритмічної організації, невеликого діапазону у звуковисотному поступовому русі вверх і вниз, з чергуванням соло і хору усіх присутніх (що відповідали такою же монотонною рецитацією). З появою розспівів та їх канонізацією у храмах з'являються професійні співаки і їх організатори.

розвитку на вищий щабель, отримавши новий приклад для наслідування в практичному житті» [843, с. 79]. Саме тут, в осередді мисленнево-духовних процесів (пов'язаних, у першу чергу, зі словом Божим²⁸⁸, але не тільки²⁸⁹), «як в схоластиці, у «грі понять», відточувалося людське мислення, так і музика, ще будучи «служницею церкви», але загострюючи і розширюючи свої форми виразовості, готувалася до самостійного виступу в *інструментальних симфонічних формах (курсів наш – А.Ч.)*» (Б. Асаф'єв [49, с. 238]). Останнє могло відбутися не тільки на основі упорядкованої циклічності і смислопокладанні меси, але і на основі музичних інтонацій, які, первинно посилюючи вплив проспіваного слова Божого, не могли не закріпляти за собою додаткових, а далі – самостійних засобів впливу, пов'язаних з найвищими проявами людського (співу) у нелюдському (Ідеальному)²⁹⁰. Формування таких «ідеальних» музичних інтонацій та смислів і постало основою музичних ідей, які в подальшому могли прямо не бути закріпленими за Словом Божим буквально, але мислечуттєво «повторювали», точніше, відтворювали його інтенції у спеціально-музичних інструментальних позавербальних структурах різних масштабів, рівнів, напрямів впливу. Втім, і у християнську етику, яка існувала поруч з міською світською, фольклорною культурами, не могли не проникати естетичні елементи останніх. Інструменти, зокрема орган, у західно-європейському храмовому просторі – один з таких елементів. Інший – музично-мовні засоби, які можна виявити при співставленні початку і завершення доби середньовіччя (наприклад, багатоголосся, алілуйні димінуції, мелізматики тощо).

²⁸⁸ Тут правильніше було б говорити не про зв'язок зі словом, а про безперечне домінування останнього.

²⁸⁹ Філософські концепції; підспудно – принципи і закони мисленневих процесів; прикладні науки; нарешті – теорія музики, музична нотація і музичні засоби виразовості.

²⁹⁰ Необхідно відзначити, що тривала доба середньовіччя не була однорідною з боку мистецьких доктрин. Зокрема, у церковній музиці від V–VI до XI–X ст. панувала монодія, від XI розпочинається бурхливий розвиток багатоголосся, реформування нотації убик мензуральності, авторство музики. Усе це «спрацювало» вже у Новий час на користь автономізації музики і далі – автономізації музичного інструменталізму.

Практично недопущені до храмового простору інструменти та інструментальна творчість середньовіччя²⁹¹ (вигнанню також підлягали: ладові роди, крім діатону – як розпусні, розслаблюючі, занадто чуттєві, лицедійно-театральні; будь-яке зображальне, характерне, тілесне начало, зокрема моторне, мускульне, метрично-кінетичне, танцювальне; багатоголосся у Західній церкві до XI ст., у Східній – до XVII), тим не менш, продовжували свій розвиток у менш престижних, «низьких» дозвільних та урочисто-функціональних формах музики (фольклорної, менестрельно-жонглерської придворно-замкової), перш за все, моторно-танцювальних – без яких (як і без спеціальної енергетики, артистизму, жестової видовищності їх подання) не відбулося б також автономізації чистого інструменталізму, власних засобів його виразовості, нарешті – формування сюїтно-сонатних інструментальних циклів.

Оскільки цілісність художнього явища у середньовіччі визначається «властивостями, які лежать у площині не художній, а ідейній... пронизує усі складові, не будучи їх сумою... в окремі періоди у цьому ансамблі (цілого – А.Ч.) стає провідним той чи інший представник... при незмінному визначальному значенні слова» [195, с. 83–84]. Незосередженість, неконцентрованість часово-просторових мистецьких, зокрема музично-звукових, втілень середньовіччя не давала можливості створити «ієрархічну систему з окремим звуком як фундаментом, над яким вибудовуються

²⁹¹ З візантійської теорії музики, як наслідок царювання православної доктрини, взагалі зникла т. з. «органіка» – вчення про музичні інструменти (як і багатоголосся – «різномудство – це ересь» на відміну від унісону соборності, завжди пов'язаного з інструментальним началом), що визначило образ і характер візантійської, а слідом і слов'янської музики впродовж майбутніх століть. Проголошення візантійсько-слов'янського правила «спів, а не музика» морфологічно фіксує іманентне і для фольклору розмежування вокально-хорового та інструментального начал. Але останнє завжди функціонувало у «паралельному світі» фольклорних форм, розробляючи, передусім, моторно-розважальні аспекти музичної творчості. Візантійське ж музикознавство розвивалося за двома основними напрямками – *musica speculativa* і *musica practica* – які не перетиналися [206, с. 203]. *Musica speculativa* – схоластичний комплекс знань, заснований на традиційних давньогрецьких положеннях, її математичний підхід опрацьовував фізичні властивості звуку, взаємовідношення між рухом і звучанням, пропорційні вираження інтервалів і ритмів, традиційні звукоряди і т. д. *Musica practica* зосередилася у сфері церковного музикування і знаходилась в веденні керівників церковних хорів, (нотація, ладотональна і жанрова система з музичної практики).

усе більш складні структури»; дана система функціонує «лише на рівні вже відносно завершених одиниць – наспівів та рядків» [195, с. 81]. Можливість відчутного (більш концентрованого, більш швидкого) періодичного ритму членування на сегменти залишала-ся фактично тільки у *інструментальних* дозвільно-танцювальній, баштово-сигнальній, військово-музичній сферах, що дозволяло наочно і дихально-відчутно охопити структуру як ціле (як на рівні менших її одиниць, так і повністю)²⁹². Більш жваві, скорочені інструментально-ритмічні (втім – моторні) структури (споріднені цим з заклично-ритуальними голосовими) – зрозуміліші і зручніші для структурування їх «цеглинок» у різномасштабні фази аж до цілого. Н. Герасимова-Персидська припускає, що «виращування всередині себе» власних видів структурування (специфічних структур), законів організації мистецтв у процесі їх емансипації пов'язане з позбавленням зовнішньої опори системного художнього цілого вказаної доби. Так само це має відношення і до «необхідності концентрації змісту і виразовості, раніше «розлитих» по усьому комплексу мистецтв» [195, с. 84].

Іманентна узагальненість (на противагу конкретиці вокально-вербального звуковиявлення), небуденність-незвичайність висловлення (через необхідність посилення або приховання голосового звуку), перспективи політембровості і багатоголосся, слухо-зорова кінетика і спатіалізація сприйняття інструментів та інструментальної музики – усі ці фактори призводять до пошуку специфічних (музичних) засобів вираження (втім, і виразовості), майбутньої архітекτονіки розвинутих інструментальних форм, активізації не тільки слухової (яка теж відрізняється від такої у вокалістів²⁹³), а й зорової,

²⁹² Звичайно, аморфності, відсутності форми в церковних вокальних жанрах, наприклад, знаменному розспіві, немає. Тут відзначені початок, завершення. Тобто часові межі, свій плавний, надто уповільнений для сьогоденного вуха «рух з часом» [195, с. 80] присутні. Н. Герасимова-Персидська пише, що такий рух «замаскований» відсутністю членування, плавне перетікання мелодійних фаз уникає будь-якої загостреності, напруги, час здається нерухомим, часто навіть відстає від природного людського дихання. Дослідниця пропонує гіпотезу, що у середньовіччі «рух наспіву «за течією часу» визначається відомим паралелізмом психологічного й фізичного часу, а художній час ще не підкоряє собі останній» [там само].

²⁹³ Так, на думку Ю. Кона, увага інструменталіста фіксується, передусім, на фіксації і запам'ятовуванні «структурних одиниць і способів перекодування» [398, с. 12] – тобто власне музичних форм, архітекτονіки.

моторної, смислової пам'яті. Але саме зорово-просторові, кінетичні іманентні властивості інструментального звучання обумовили розвиток *специфічної інструментальної танцювальної ритміки*, яка «не згодилася» у храмовому просторі, але стала основою розвитку середньовічного музичного інструменталізму (з вказаною вище пролонгацією свого значення). На думку І. Мациєвського, істотна роль кінетики зумовила дві найважливіших структурних ознаки інструменталізму. Це зростання значення і ролі *моторики* (передусім, за рахунок швидкості пальців, зокрема, як ми вважаємо, на нових, танбуроподібних²⁹⁴ струнних), *віртуозності* (у вузькому поки що значенні), які не тільки великою мірою визначали рівень майстерності, спрямовуючи зусилля музиканта, а й «поряд з впливом специфіки самих інструментів, багато в чому визначали *своєрідність інструментальної мелодики* (курсив наш – А. Ч.) [532, с. 95]. Іншою ознакою стає актуалізація суто інструментальних «ударності, дискретності, формування специфічно інструментальної ритміки» [532, с. 95] (наступним етапом на шляху інструментальної музичної якості вираження будуть кантиленність, протяжність, плинність²⁹⁵ – запозичені з вокального стилю *bel canto*, які стануть завданням смичкового, пізніше – духового, фортепіанного і т. д. – інструменталізму вже від часів бароко, зокрема, з модернізацією смичка Дж. Тартіні у 1730 році). Вказана моторно-ритмічна складова фактично постала в основу розвитку лютневого інструменталізму – вкрай важливого для майбутньої інструментальної автономізації, а від доби бароко – клавірного, скрипкового, оркестрового.

Спирання на народну танцювальну музику у теоретичних вченнях про ритм можна зустріти ще у Аристоксена (IV ст. до н. е.). У боротьбі ж музики «за самостійні способи вираження і незалежність форм значний період часу йде на вироблення ритмічних закономірностей і відповідних їм метричних норм і схем, незалежних від словесної мови і поетичної метрики» [49, с. 238]. Хореографічна акцентуація

²⁹⁴ Термін Фамінцина, який відноситься до класу струнних щипкових з грифом [808].

²⁹⁵ Тут ще раз нагадаємо про увагу Грокейо до недосконалого у порівнянні зі скрипкою та смичками Дж. Тартіні (1730–1740) або Б. Віотті (1790), але надзвичайно популярного у міській культурі смичкового інструмента – вієли.

і ритмічні структури; амплітуда, частота, форми танцювальних рухів відбиваються у мікро- і макроструктурах, композиційній періодизації і цілісній формі, типі музичного фразування інструментального супроводу танцю. Кінетична танцювальна лексика підсвідомо проєкується на інтонаційну пластику музичного акомпанементу²⁹⁶, коли, наприклад, чіткі, окреслені рухи втілюються за допомогою акцентно-дискретних музичних структур, штрихів групи стаккато, артикуляційної загостреності, а більш м'які, пластичні, кантиленно-мелодійні, з довгими тривалостями – за допомогою поступового мелодійного руху, уповільнених темпів тощо (і навпаки, вказані музичні засоби викликають аналогічні кінетичні форми). *Саме ця сфера музичної творчості у процесі вироблення чисто музичних закономірностей і засобів (в даному випадку, метро-ритмічних) опиняється на території музичного інструменталізму доби середньовіччя і Відродження.* Вплив подібної танцювальної кінетики як прямо, так і опосередковано (через танцювальні награти) відбивається на характері, структурі, артикуляційно-динамічних, тембральних властивостях інструментальної музики для слухання або «для себе» (І. Мацієвський). Оскільки танцювальна ритміка супроводжувала середньовічну людину максимально часто, вона органічно ставала частиною її інтонаційного словника, а конкурентна боротьба за слухача вимагала постійного удосконалення музичних засобів, виконавської майстерності та інструментарію. Тому для поетики менестрельного мистецтва, зокрема інструментального, характерні «гра несподіванками, множинність артистичних сюрпризів, культ раптовостей, динамічне ставлення до життя, весела фрагментарність, ескізність вираження, радісна дискретність свідомості, прагнення до артистичної всеїдності» [706, с. 76] – принципової виконавської новачності-варіативності карнавальної свідомості. Інструментальна гра підсилює усі вказані показники наочністю подання, яскравістю штрихової і гучнісно-динамічної палітри, технічною іманентністю контрастів та варіативності.

²⁹⁶ А в подальшому інструменталіст може навіть «диктувати» структурно-характерні форми танцю, як це наприклад, відбувалося на весіллях кінця XIX – у XX століттях (коли танець підкорюється музичній структуризації і драматургії).

Інтервально-звуквисотна музична інтонація, будучи тісно спаяна з ритмом «як дисциплінуючим виявлення музики фактором» (Б. Асаф'єв), в інструментальному втіленні, в руках досвідчених, талановитих, майстерних музикантів-ремісників середньовіччя (і далі, Відродження) кристалізувалась, удосконалювалась у ствердженні закономірностей інтонаційного становлення музичного розвитку, накопичуючи останні для остаточної автономізації спочатку музики в цілому, а втім – і складних форм музично-інструментального мистецтва. Б. Асаф'єв вказує: «якщо сюїта як перша велика музично-циклічна форма з ланцюга танців обернулася на художнє ціле, у надбудову над побутовими прикладними музичними формами, то цим своїм «надпобутовим» значенням вона зобов'язана роботі ряду поколінь музикантів-ремісників інструменталістів над ритмічним розвитком танцювально-побутового матеріалу» [49, с. 239]. Цехові професіонали середньовіччя, таким чином, не тільки виконували функціональні завдання міста або замку, які їх матеріально і суспільно-правово підтримували, а й, виходячи за межі прикладного застосування своєї майстерності, прокладали шляхи для нечуваного, непередбачуваного (у свою добу) розвитку музичного інструменталізму, інструментального виконавства як артистичної творчої спеціалізації (відомо, що професійні союзи, захищаючи якість своєї репутації, приймають нормативні документи, які забезпечують наслідуваність в оволодінні виконавською майстерністю, зокрема у створенні ієрархії майстрів, підмайстрів, учнів). «Чим далі у Ренесанс, тим сильніше розвиток індивідуальної віртуозної майстерності імпровізації разом з еволюцією і «домашнього» (особливо лютневого) музикування; тут знову чуйне дослідне вухо відчує складне і завзяте проростання і закріплення «на слух» ритмо-норм і ритмо-форм. Ця робота поколінь привела європейську музику до такої свободи «рітмо-інтонаційного мовлення» (чим, по суті, і є музика як мистецтво спілкування), що ми тепер, пишучи музику, вже не думаємо про ритм як дисципліну музичного розвитку, а тільки відзначаємо досить грубо і узагальнено «верстові стовпи музичного руху», тобто тактовий метр (розмір рівноділення даної п'єси)» [49, с. 238–239]. Для інструментальної технології гри чітке, гарне,

ефектне, віртуозне виконання нових ускладнених ритмічних структур також ставало одним з маркерів виконавської майстерності.

У професійних цехових структурах середньовічних музикантів-інструменталістів усі дослідники відзначають *цінність якості інструментальної гри*²⁹⁷ незалежно від прийнятої жанрово-стильової гнучкості-універсальності виконання – від урочистих (вибори, вступ і складення повноважень міської влади; закладання першого каменю міської будівлі або храму; прийом почесних гостей), функціонально-побутових (сповіщення про години – «грати години», збори, накази, пожежі, напади тощо), розважальних (міські, цехові та родинні свята – весілля, хрестини, цехові бенкети, змагання, бали та маскаради, університетські або шкільні урочистості та ходи, театралізовані вистави) – до церковних (масові ходи, процесії, святкові проповіді) [1001, стб. 1735] і, навіть, застрашливих (супровід ходи злодіїв, публічні покарання [50, с. 26–27]) ситуацій – усе суворо регламентовано з точки зору кількості та гендерної приналежності виконавців, їх інструментально-тембральної якості, тривалості гри і приміщень (з XII століття буквально – муніципальними наказами) [50; 706; 1000]. «Покоління музикантів-ремісників інструменталістів ... не тільки виконували «треби» городян, а й музикували як митці, як артисти, виходячи за межі прикладного застосування свого вміння» [50, с. 239]; дотримування якісного звукоvidбування відбувалося навіть за умов надзвичайного збільшення складів святково-шанувальних капел-оркестрів («гроссі») з відомою завищеною гучністю звучання [706, с. 75–77]. Подібна властива цеховому ремісництву *«свідомість художньої якості (висоти продукції)»* [49, с. 249] впливала на постійне удосконалення виконавської майстерності, інструментальної органології і виникнення (модернізацію запозичених інструментальних форм, наприклад, лютні)

²⁹⁷ Яка не просто забезпечувала фінансову стабільність виконавцям, а й утримувала їх професійну (і моральну) репутацію з рекламною метою – замовники мали звертатися до цехового музичного братства, як найкращого у своїй справі (а не до дилетантів). Тому майстерність кожного ставала якісним маркером усього братства. З тою ж метою утримання секретів майстерності навчання відбувалося «таємно», для своїх. Крім індивідуальних занять з майстром практикувались регулярні зібрання професіоналів для обміну досвідом («школи менестрелів»), які забезпечувалися матеріально меценатами або магістрами [706, с..

репертуару, на соціально-професійну класифікацію менестрельного суспільства (наприклад, у «Жалобі» Г. Рікьора [706, с. 120]), а також – постала важливою «цеглинкою» майбутнього автономізованого, самодостатнього інструментального мистецтва. Усе це на фоні покращення матеріального і правового добробуту, у свою чергу, створювало сприятливі умови для вказаного удосконалення.

До характерних рис функціонування середньовічного інструментарію слід віднести величезне *розмаїття його видів, форм та назв*. З одного боку, таке розмаїття виявляло специфікацію та навіть соціально-статусну приналежність (як, наприклад, найкоштовніші серед інших труби – символ власті і військової доблесті, або арфи, псалтерії, ротти – багатострунні щипкові, ще з часів античності супроводжуючі епічні жанри), з іншого – універсалізм використання (ударні, танбуроподібні та смичкові струнні, духові могли використовуватися у ситуаціях різного соціально-культурного і жанрово-видового напрямів). М. Сапонов, вслід за В. Зальменом, вказує на ієрархічну структуру придворного фінансового звіту про виплату менестрелям, верхній (найкоштовніший за інструментарієм, найоплачуваніший) рядок якого очолюють трубачі, за ними слідує лютнисти, потім виконавці на ребеку, арфі, вієлі і сакбуті [706, с. 161] (нагадаємо, Грокейю напередодні епохи Ars nova висував на перше місце – за етосом, з великою долею перспективності мелодійного втілення – смичкову вієлу).

Музиканти, які знаходили все більше вигоди в осілості, на постійній службі у замкового суверена або у міського магістрату, під захистом власних незалежних корпорацій – цехових об'єднань²⁹⁸, органічно включалися до найрізноманітніших сфер життя замку або міста, зокрема й храмової (на релігійні свята). Неминуча ж, органологічна специфікація типів музичного інструментарію «від практики» живого звучання – струнні щипкові багатострунні і танбуроподібні, смичкові; духові роги, мідні, дерев'яні (ударні виступали найбільш «всєядними» у підкресленні ритмічної основи) –

²⁹⁸ Нагадаємо, що існуючі і за доби античності, цехи у новій міській культурі відігравали важливу роль у міській ієрархії, що позначалося на матеріальному боці та суспільно-соціальній значущості.

була підсвідомо пов'язана з матеріалом та засобами звуковидобування (які власне і постали в основі найбільш розповсюдженої класифікації²⁹⁹ вже у XIX столітті), тобто характером звучання, тембрикою – етосом. Накреслимо деякі актуалізації нових інструментально-органологічних напрямів.

Актуалізація духових, зокрема мідних, інструментів пов'язана, з одного боку, з їх затребуванню ускладнено-урізноманітненою сигнальною функціональністю на перетині мирних – новоміських і замкових (церемоніальних – для надання помпезності, громогласності і блиску заходу; святково-розважальних – для великих зібрань на весіллях, міських та релігійних святах, прийомах, банкетах, рибальських турнірах; інформативних – внутрішньоміські «години», накази, новини, заходи різних рівнів, чіткі й гучні сигнали між принципово окремо і віддалено розташованими замками; геральдичних – власні звукові сигнали професійних цехів, міст, суверенів³⁰⁰ тощо), військових (подієво-наказових, урочистих, повсякденно-дисциплінарних)³⁰¹ та мисливських (генетично найдавніших) завдань. З іншого боку – своєрідно яскрава, блискучо-гучна органівка духових та їх віртуозно-моторні, імпровізаційні напрацювання (язичкового та флейтового типів – ще з античності), органологічне розмаїття відповідали вимогам вказаної вище необхідності новачності, варіативності, «лоскутної» контрастності, а також громогласної («гроссі») та віртуозної радості. І якщо, за свідченням С. Левіна, духовий інструментарій мандрівних музикантів складався, передусім, з представників флейтового та гобойного сімейств [443, с. 35], то їх осілі привілейовані колеги – баштові музиканти – мали матеріальну можливість і професійну необхідність у розвитку інструментарію і виконавства на мідних (у тому числі, баштові професіонали були мультиінструменталістами). Г. Мозер, аналізуючи активний розвиток баштової музики, пише: «Поступово виникає бажання

²⁹⁹ Хорнбостеля/Закса.

³⁰⁰ Цікаво, що запозичення, копіювання чужої «музичної геральдики» заперечувалося [557, с. 30].

³⁰¹ Які через кілька століть будуть розвинені у окремий інструментальний оркестрово-духовий напрям військової та паркової культур.

чути встановлені сигнали і сповіщення годинника у більш витонченій і бездоганній формі (додамо сюди і намагання індивідуалізувати, закріпити виключно за собою у геральдичному форматі сигнальну ритмомелодику – А.Ч.), тому на башту стали призначатися більш професійні музиканти, які пізніше, у XVI столітті, часто виконували по святах багатоголосні хорали» [557, с. 23]. Логічно припустити, що ці професіонали на баштах використовували і більш коштовні, модернізовані для ускладнених вимог інструменти. Так, мідні, значно «покращені» середньовічним розвитком техніки виробництва металевих виробів з можливістю виготовлення трубки певних габаритів і потрібного ступеня обробки, а також розвиненням виконавської амбушурної техніки видобувати на них більшу кількість звуків натурального звукоряду³⁰², стали володіти міцним, гучним, багатим обертонами звуком, різноманітним у регістровому співставленні різних інструментів; новими перспективами здатної до чіткої, різноманітної ритмічної пульсації, динаміки, збільшеного звукоряду амбушурно-мундштучної техніки, що робило їх природно пристосованими до охоплювання великих просторів, урізноманітнення-ускладнення сигнальної і танцювально-ритмічної техніки гри, а традиційна церемоніальна функціональність³⁰³ виводила інструменти на статус дорогого (зокрема, й у прямому сенсі³⁰⁴), вищого на соціальних сходах (у тому числі, королівського, у супроводі монархів) привілею сили, влади, а також необхідного у житті, невід'ємного від побутових і незвичайних ситуацій яскраво-блискучого атрибу-

³⁰² Як відомо, сучасний вентиляльний механізм був створений лише на початку XIX століття. Цікаво, що деякі композитори (М. Глінка, Г. Берліоз) неохоче використовували нововведення, докоряючи втрату через нього тембрального блиску натуральних інструментів.

³⁰³ Попередниками мідних духових інструментів вважаються мисливські роги, пошто-ві ріжки і давньогрецькі фанфари, військові сигнальні труби, звуковисотність яких була обмежена кількома звуками натурального звукоряду (чим обумовлена мелодика їх музичної практики), видобутими тільки за допомогою губ виконавця. У міру вдосконалення мідних духових труб і розвитку мистецтва витягувати на них значна кількість звуків натурального звукоряду, з'явилося поняття натуральних інструментів, тобто інструментів без механізму, здатних давати тільки натуральний звукоряд.

³⁰⁴ Використовувалися мідь, латунь та срібло (повністю або листові), також вимагалася висока майстерність виготовлення у розрахуванні геометричної форми і розмірів, висотного регістру з настроюванням тощо.

ту. Втім, з урахування середньовічної новаційності-різноманітності, значно розширився і загальний видів, теситурно-тембральних підвидів духових – флейти (як поздовжні, так і поперечні), труби (дискантові і басові), сакбути, ріжки (мисливські, дерев'яні або кістяні – корнети або цинки), різноманітні дудки і роги (мисливські і сигнальні), шалмеї, поммери, бомбарди, різноманітні свистульки та інші [443, с. 53], тобто представлені усі відомі сьогодні групи (лабіальні, язичкові, амбушурні) і органологічні попередники сучасних інструментів.

Одночасно середньовічний слухач (різних соціальних шарів) цінує і вишуканість, витонченість, легкість, солодкість, ніжність музичного звучання (як вокального, так і інструментального)³⁰⁵, з чим пов'язані численні новоутворення струнних – багатострунних, грифових щипкових та смичкових. У «Тристані» Готфрида, де музика, музичні описи надають особливого ореолу героям, алегоризують їх стани, крім «солодкого», «м'яко-ніжного» співу, «витонченого наспіву» вказується на «множинно-сладісну гру на струнних», на рівнозначність «сладісності» співу та гри на арфі [цит. за 706, с. 72, 69] – те, що М. Сапонов відносить до «субтильного» класу (итал. *sottile* – тонкі, вишукані). Тож інструменти приймають активну участь у жанротворенні музично-поетичного (і інструментального, звичайно) мистецтва. Будучи історично тісно пов'язаними, музичні інструменти та голос органічно наслідували один одному, взаємовпливаючи і збагачуючи власну специфіку. І якщо епічні жанри вимагали безперечного підпорядкування слову (при існуванні імпровізованих, відносно вільних від сюжетності або, навпаки, зображально-сюжетних вступів, рефренів-інтерлюдій, заключень), то лірика надавала значно більших можливостей для інструментальної ігрової імпровізації, втілення індивідуально-варіантного (фактично – сольного) начала у музично-мовних і тембрально-інструментальних³⁰⁶ проявах. Так, у XIII столітті при дворі короля Кастилії Альфонса X Мудрого (поета, музиканта, покровителя наук) отримала поширення т. з. духовна

³⁰⁵ Нагадаємо, на диференціюванні гучно- і тихозвучності сформувалася специфічна класифікація різноманітного менестрального інструментарію («гроссі» та «субтильні»).

³⁰⁶ Наприклад, М. Сапонов вказує на можливість зміни музичного інструмента під час чергового рефрену, у тому числі струнного на духовий і навпаки [706, с. 244].

лірика (пізнє середньовіччя відрізняється появою жанрів на стику духовних та світських начал). В даному випадку мова йде про збірники понад 400 пісень гімнів (кантиг) на галісійському діалекті (а не латиною), присвячених Діві Марії. Кантиги³⁰⁷, народжені у світському середовищі, мали відчутну народно-пісенну основу, з приспіваними, повторами, поверненням мелодійних структур. Стимулювали нові види духовної лірики і єретичні рухи (наприклад, францисканці, з якими пов'язують перші італійські лауди), які відходили як від латинської мови на користь місцевих діалектів, так і від «оков» музичної григоріаніки.

Але особливого значення набула т. з. куртуазна лірика пізнього середньовіччя, народжена культурою трубадурів і міннезінгерів (часто, але не обов'язково, музикантів-поетів рицарського походження) у своєрідному синтезі рицарської естетики і фольклорних імпровізацій. Їх тексти про земні радощі, красоту рицарської куртуазної любові, але і воїнську доблесть хрестових походів, подвигів на честь прекрасної дами утворюють у своїй специфічній єдності неминучу дилему почуття і обов'язку, залишаючи багато місця для струнно-інструментального (у тому числі) орнаментування, контрастного фантазування в афектах радісних емоцій, страстей, суму, мріянь, героїки, підкреслюючи таємничу індивідуальність виконавця. Т. Ліванова підкреслює прогресивні риси міннезангу на користь мелодійної їх сторони перед поетичною [450, с. 70]. Струнний інструмент тут виступає символом рицарського благородного служіння (в наслідування античного струнно-інструментального етосу аполонійського високого мистецтва), а ріг може символізувати воїнську доблесть. Серед гнучкого жанрового розмаїття музично³⁰⁸-поетичного мистецтва трубадурів (альба – пісня світанку, пастурель, сирвента – пісня від особи рицаря, «пісня прялки», пісні хрестоносців, плачі, балада, рондо, канцона, пісні-діалоги, пісні-марші хрестоносців та інші)

³⁰⁷ За жанровими ознаками вони також могли бути піснями кохання, мандрів, епічними, сатиричними.

³⁰⁸ Володіння грою на струнних (рідше – трубадур заохочує менестреля-інструменталіста для акомпанементу своєї музичної поезії) є обов'язковим і входить до комплексу лицарсько-куртуазних чеснот закоханого, який прагне доставити радість коханій.

є і так звані «танцювальні пісні». Але саме у цьому інструментально-інтонаційному (і музично-поетичному) середовищі формуються принципи майбутнього родового італійського усного вокально-інструментального жанру XV–XVI століть *santo sulla lira* – спів під багатострунну ліру або нову, східно-запозичену («солодку»), набираючи популярності танбуроподібну лютню – що уособлював імпровізаційно-виконавську сольну природу і вокально-віртуозний початок [4, с. 88], де інструмент мав доставляти радість (або втішати) своїми майстерними імпровізаціями (чи не звідси, у тому числі, й лютнева жанрова фантазійність?). Також формуються структурні форми, які вплинуть на європейську музику майбутнього у цілому (строфічна наскрізна, тричастинна з репризою або без неї, рондальна). Строфічно-фразувальне розчленування, повтори фраз, їх обрамлення сягають корінням у традиції танцювальних пісень [450, с. 75], де подібні ознаки пов'язані з моторно-динамічною природою – тим органічнішим виглядає необхідний лютневий супровід.

У формуванні і розвитку інструментальної ритмонормативності, а також фактурності і майбутньої гармонічної вертикалі, інструментального письма велику роль зіграли щипкові, зокрема, новий грифовий інструмент – *лютня*, який втім остаточно яскраво проявив себе вже у XIV–XVI століттях як без перебільшення основоположене явище у низці виконавсько-звучних сольних-інструментальних, акомпануючих вокалу і камерно-ансамблевих сполученнях, а також табулатурних (нотописьмових) втіленнях, які значно посунули розвиток музичного мислення і мистецтва. Проблема історично точної дефініції і диференціації танбуроподібних інструментів, зокрема лютнеподібних, зберігається до сьогодення, у тому числі, через їх надзвичайну здатність до найяскравішого (за історичної відсутності модернізованого смичка і скрипки) звуковисотно визначеного втілення різноманітних ритмічних (танцювальних) структур [329], а отже і необхідність буття у музичній практиці майже усіх народів. Дослідники і виконавці на лютні, мандоліні, гітарі, прагнучи дістатися якомога більшої хронологічної глибини, шукають будь-яких узагальнено-подібних зачіпок у зображеннях, описах, лінгвістичних паралелях і коріннях, часто вказуючи на однакові джерела. Іранські

лютневі сягають корінням до персіяньського барбата і пов'язаного з ним арабського аль'уда перших століть нової ери, в яких присутні усі морфологічні якості лютні (великий круглий резонаторний корпус з короткою шийкою і великою голівкою, спосіб настроювання і гра плектром). Т. Джані-Заде припускає, що мусульманські культури не влаштовувало пом'якшене звучання арф, кітар та інших струнних Давньої Греції з не корегованим коливанням відкритих струн. Вони віддавали перевагу ударності ритмо-формул³⁰⁹ [260, с. 244], що власне і знадобилося європейським народам у втіленні танцювальної ритміки. В іранській лютні поєдналися арабське прагнення чіткості, легкості, витонченості ритмічних структур та іранське – ладово-мелодійної вишуканості. Важливою конструктивною властивістю лютнеподібних є здатність довго тримати настроювання через вигнуту голівку з великими кілками. Тому, опинившись у VI столітті, завдяки болгарам, на всьому Балканському півострові, а у VIII столітті через маврські завоювання в Іспанії та Каталонії, ще пізніше – на Сицилії завдяки візантійськими або сарацинським музикантам, через хрестові походи, привілейована у східному етосі короткошийна лютня швидко розповсюдилася, поступово витіснюючи середземноморські лютні з довгою шийкою – пандуру і цистру (на основі яких утворилися італійська гітара, колашоне і кітаррон). Сама лютня також удосконалювалася в Європі, зафіксувавши новий період в історії музики. Саме лютнева табулатура відображала вказані властивості звучної музики пізньосередньовічної епохи і далі – Відродження.

Струнні, на відміну від духових³¹⁰, органологічно здатні до втілення різних форм багатоголосся. На вдосконалених смичкових така практика обмежується зазвичай двома струнами, розташованими в одній площині, або прийомами арпеджіато, або одночасним виконанням арко і піццікато на різних струнах. Щипкові, не володіючи смичковою тривалістю довгих нот (за винятком тремола, що

³⁰⁹ Які раніше відбивалися на ударних або просто палкою.

³¹⁰ Не беручи до уваги спеціальні засоби арпеджованої імітації, а також одночасного звуковидобування одним виконавцем на кількох інструментах (як, наприклад, на двох авлосах у Давній Греції).

також технічно можливо грати паралельно з щипком тільки лівою рукою на відкритих струнах або прийомом смикання³¹¹ при одночасному натисканні на лади), але маючи розташовані в одній площині струни, органологічно (кількістю струн та натисканням на грифі) пристосовані до багатоголосних звуковтілень.

Різновиди багатоголосся, сформувавшись у професійній церковно-хоровій практиці від ранніх двоголосних органумів IX століття (далі – триголосні органуми, псалми, гімни, мотети, кондукти, ле, мадригали) та у стародавніх «природно»-бурдонних («зайва» струна або трубка) фольклорно-інструментальних звучаннях, стали актуалізуватися у ансамблевому і деяких сольних формах музичного інструменталізму пізнього середньовіччя. Від кінця ж XII століття професійна поліфонічна техніка вже віртуозно володіла імітаціями, канонами, складними контрапунктами [336, с. 9]. Багатоголосся середньовіччя формувалося паралельно і у тісній єдності з гармонією та ритмікою (особливо з останньою³¹²). І тут, як в інших (зокрема, вказаних ритмічній і гармонічній) сферах формування власної музично-мовної специфіки, музичні інструменти зіграли свою важливу роль. Будучи відтворенням стильових особливостей відповідної історичної епохи багатоголосся середньовіччя і *Ars nova* представляє інструменти зануреними у складну лабораторію різноманітних поліфонічних форм, що виглядає вельми органічним на фоні відсутності тембральної закріпленості голосів, поступової «стабілізації ритмічної організації багатоголосся»³¹³ (спочатку в системі модусів *ars antiqua*, потім в системі мензур *ars nova*)» [там само] та активного розвитку (передусім, вказаної метро-ритмічної сфери) у інструменталізмі фольклорної, міської, менестрельної культур.

³¹¹ Рос. – «сдергивания».

³¹² Про роль музичних інструментів у формуванні метро-ритмічної специфіки музичної мови див. вище.

³¹³ Стабілізація ритміки, у свою чергу, приводить до формування певної ритмоінтонаційної форми мелодійної лінії, організації фактурної вертикалі з диференційованими різними складами, розвитку техніки музичного письма (у тому числі, у шляху від усної традиції до письмової), народженню відповідних принципів музичної форми і жанрових властивостей [336, с. 9].

Поява у церковних канонічних вокальних творах другого, а особливо третього голосу, за умов вільного ставлення до тембрального боку звучання і використання інструментів у допомозі (у храмово-монастирських умовах – навчанні) голосу в чистому інтонуванні, стимулювало інструментальну практику виконання, зокрема, верхнього голосу, насиченого димінутіями і мелізмами. Г. Благодатов вказує, що цей голос міг виконуватися інструментом і називався «симфонічним». А у творах найбільшого французького композитора Нотр-дамської школи Перотіна нижній голос у триголоссі (який не завжди отримував текст) доручався вже не співаку, а інструменту. Учні ж Перотіна, збільшивши число голосів до п'яти-шести, взагалі вільно поводитися з їх інструментально-вокальними замінами [79, с. 8]. Світська музика (мотети, рондо³¹⁴), для якої інструменти вже стали органічним і розвинутим атрибутом, у XIII столітті у супроводі голосу часто використовує два інструменти, які можуть збагачувати загальну вокально-інструментальну партитуру верхнім, недоступним (або надто складним) для голосу, регістром в інструментальному звучанні. Згаданий раніше у зв'язку з передбаченням смичкової кантилені І. де Грокейо, мабуть, і спирався на сучасну йому взаємозамінність голосу та інструментів, стверджуючи, що у його час не було такої вокальної музики, яка не виконувалась би на інструментах. Таке вимушене наслідування, пов'язане з загальним підкоренням слову, обертається через кілька століть на прагнення інструментального вислову до гнучкого, живого, артикульованого кантиленного звуковедіння у специфічних власних позавербальних формах. Взагалі ж, у фольклорній інструментальній або мішаній синкретичній колективній практиці використовувалися практично усі відомі архаїчні форми багатоголосся – бурдонування витриманими звуками (просте одночасне співставлення різних за висотою звуків) або супровід остинатними фігурами (ритмічними і мелодійно-ритмічними); гетерофонія; паралельний рух. Але у вказаних мотетах і рондо пізнього середньовіччя багатоголосся формувалося іншим шляхом: як церковний, так і світський профе-

³¹⁴ Г. Благодатов вказує, передусім, на рондо Адама де ля Галя [79, с. 9].

сіоналізм культури європейського багатоголосся «змушує звернути увагу, перш за все, на традиції, складені у мистецтві монодії... григоріанського хоралу» [336, с. 12] та виразної декламації поетичного слова. «Додаткові» голоси багатоголосся при цьому народжувалися на фоні активного інтонаційного розвитку-ускладнення мелодії (монодії). Стрункість музичного звучання досягалася тепер не стільки за рахунок текстових цезур, скільки за рахунок повторів мелодійних поспівок і ритмічних фраз. Оновлення григоріаніки секвенціями, тропами, антифонами пов'язане з впливами і запозиченнями фольклорно-світських інтонацій та наспівів³¹⁵, де без музичних інструментів практично не обходилося і вже були певні напрацювання з точки зору музичних засобів втілення. Так, серед трьох стильових моделей літургійного багатоголосся Середньовіччя, вказаних М. Шиманським (силабічне³¹⁶, силабо-мелізматичне і метризоване³¹⁷), лише перша «являє собою поліфонічне розгортання в умовах «однолінійності» григоріаніки», а дві інші утворюються на основі привнесення до останньої «енергетики димінуйованого мелосу» та рухово-моторних музичних елементів, відповідно [924, с. 25]. Тож остання модель, з її впливом кінестезії на мелодику як фактор оживляючого і гіпнотизуючого впливу, на наш погляд, пов'язана з практикою інструментально-моторних структур

³¹⁵ Ю. Євдокимова вважає, що секвенції, наприклад, XI–XII століть є сферою «ледве не повністю вільної творчості», що має «мало спільного з алалією, від якої секвенції колись походили» [336, с. 12]. Вже «непаралельний» двоголосний органум демонструє самостійність характеру супроводжуючого голосу, значно відрізняючись від хоральної мелодії.

³¹⁶ Це перші кроки у формуванні багатоголосся (у монастирях Санкт-Галлена, соборах Реймса, Люттиха, Шартра та ін. з міцними співочими кадрами), коли слого-тони (1 нота – 1 слог) хоральної мелодії дублювалися іншим голосом, що «потовщувало» мелодію за вертикаллю (з додатковим художньо-акустичним ефектом храмової архітектури), дозволяючи сприймати регістрове поєднання як благозвучне (консонанс октави, кварта, квінти) або немилозвучне (дисонанс, терція стане консонансом вже у *ars nova*). Спочатку це відбувалося лише у паралельному русі голосів, згодом стало більш вільним у напрямках мелодійного руху у чергуванні розходження – зливання – перехрещення.

³¹⁷ Два останні сформувалися вже у XI–XII ст. у південно-французькому монастирі в Ліможі й північно-іспанському Сантьяго де Компостела, коли до основного мотиву григоріанського хоралу (*cantus firmus*) додавалася сольна мелізматична партія. Порушуючи паралельність двоголосного звучання «нота-в ноту», такий стиль створював передумови для відчуття самостійності обох голосів. Його також називали «готичним» багатоголоссям, що «натякає» на просторово-часові властивості доби готики.

музикування і накладання інструментального голосу в дво(три)голосній органумній практиці. Більш сувора православна догматика подібного допустити не могла. Властивості ж християнської духовності західного типу, з одночасним тяжінням до релігійної екстатичності та раціоналізму³¹⁸, дозволяють поєднати чуттєвість/інтелектуалізм, конкретику наочної просторовості / ідеї «чистого розуму», зокрема, з використанням музично-інструментальних втілень. Ритмічне структурування багатоголосся в церковних жанрах пов'язане з утворенням нового музично-мовного прототипу, який формувався під впливом пісенної (інструментально-поетичної) культури середньовічних трубадурів і труверів та (опосередковано) інструментально-танцювальної народної музики. Принципи структурування музичного часу на основі ритмічних модусів³¹⁹ (закріплювані за допомогою лігатур, зокрема у збірнику «Magnus liber organi» Перотіна), як характерна властивість метризованого багатоголосся, спрямувала розвиток варіаційних принципів музичної композиції (в даному випадку, в умовах літургійної музики), проявляючи такі її суттєві сторони, як метро-ритм, гармонія, мелодія³²⁰ і фактура – найважливіші суто музичні засоби виразовості (докладніше про ці процеси див. [924]). Але ж саме подібні процеси відбувалися трохи раніше (і далі паралельно) в сфері інструментального мелосу серед-

³¹⁸ Знамените нововведення Гвідо Аретинського – лінійна система нотації шляхом фіксації терцевої відстані між лініями, відходу від невм з можливістю нової графічної фіксації образу мелодійної лінії – також є найяскравішим втіленням дотепної раціоналізації з ефективним практичним значенням швидкого самостійного навчання і читання з листа. Адже пам'ять півчих, які (звичайно протягом 10 років) вивчали напам'ять ладові мелодії до певних богословських текстів, була переважена, а попередня літерна нотація (відома з часів Стародавньої Греції та на ісламському Сході) або невми над словами не забезпечували точних вказівок на мелодію розвитку і ритміку. Фактично Гвідо вводить дискретний принцип структурування музичного матеріалу, що дає можливість «конструювання мелодики на рівні окремих звуків, тобто ту саму дискретність, якої не було в теорії Октоїха – восьми церковних ладів» [87, с. 132].

³¹⁹ У Перотіна формується система самостійних від тексту музичних ритмічних модусів (їх налічувалося 6, пізніше – 8) і з'являються нова техніка розвитку (канон, імітація), заснована на повторі однієї і тієї ж мелодії в іншому голосі.

³²⁰ Принципи багатоголосся Нотр-Дамської школи Леонін, Перотін та ін.), засновані не тільки на вертикальному, а й лінійному русі голосів, спровокувала поєднання повільної статичності церковного ритуалу у звучанні хоралу з барвистою виразовістю мелодійної фантазії.

ньовіччя – ще не зовсім самостійного, але активно опрацьовуючого музичні метроритмічні структурування.

Новий тип «стопної музики» пізнього середньовіччя з його рівномірною архітектонічною пульсацією, остинатністю, ритмоформулами-модусами, новими техніками розвитку (канон, імітація), заснованими на повторі однієї і тієї ж мелодії в іншому голосі, виявляв відносини між категоріями часу і простору – характерні для епохи готичного бачення світу, а також фіксував переведення суто співочих невменних знаків до нової знакової системи геометризованого (інструменталізованого) типу за допомогою чорної квадратної нотації (одночасно починає розвиватися система інструментальних табулатур³²¹). У самій просторово-часовій моделі хоралу, «сконструйованого шляхом координації ... частин... з безперервною хвилею тотожних елементів в органальних голосах, знаходить своє вираження погляд, спрямований спочатку від Єдиного до різноманіття Його проявів» [924, с. 25]. Іншими словами, основні зусилля в процесі вибудовування метафізичної конструкції церковної музики були спрямовані на вироблення «архітектурних» принципів організації твору (досить привести у приклад жанр мотету, який оперував різноствореними фрагментами, комбінуючи їх в одній композиційній структурі, і від XIII століття став фактично центральним жанром епохи). Такий просторово-часовий феномен багатоголосся виразно відображений в концепції прийнятого до Богослужіння інструменту – органу, сама конструкція якого ставала органікою християнського храму, а його поступово розвинені властивості багатоголосся в самодостатньому сольо-виконавському втіленні першого складного комплементарного інструмента³²² також могли засвідчувати вказаний багатоголосний феномен єдності різного.

³²¹ Традиції звуковисотного мензурального нотозапису, кодифіковано попервах здебільшого у так званих табулатурах. Одну з них, мабуть, найстарішу датують 1320-ми роками. Походить вона з аббатства Робертсбрідж, від якого отримало назву Робертсбріджський кодекс. З тих часів також збереглися також близько дванадцяти інших табулатур. Зокрема, з 1420 року Кодекс з ФаенциЗбірник містить сорок сім старовинних п'єс, серед яких здебільшого обробки вокальних творів (балади, мадригали, танці).

³²² Фольклорним прообразом музично-інструментальної компліментарності можна вважати волинку.

Такий інструмент, як орган, призначений споконвічно не для богослужіння, а для розваги³²³ (що підспудно говорить про те, що дійсна хвала повинна бути для віруючих предметом найбільшого задоволення, а не просто виконанням боргу), згодом став репрезентантом християнської картини миру, що метафорично узагальнює філософські ідеї космічного порядку й мікрокосмосу людської душі, «найбільш активною ланкою тріади: віттар-орган-собор» [112]. Однак, як затверджує Шостий вірш 150-го Псалма, «самі по собі музичні інструменти не можуть відтворювати хвалу. Лише те, що має подих, може поклонятися Богові» [528]. Втім, музично-інструментальна органологія все ж вносила свої корективи навіть у церковні музичні жанри. Так, розширення діапазону звукоряду Гвідо Аретинським і особливо пізніше узгоджується не тільки з діапазоном співацьких голосів (на Заході вгору, на Сході – з орієнтацією вниз, до басового регістру), на які первинно орієнтувалися і музичні інструменти, а з такою особливістю західного співу (на відміну від східного), як застосування інструментальних звучань, зокрема, органу, який вже у X столітті закріплюється у церквах Риму і Кельна, в XI столітті – в Парижі, Утрехті, Ерфурті. Якщо більш вузький діапазон слов'янського звукоряду (G – d) однозначно орієнтований тільки на звичайний (чоловічий) голос співака, то розширений звукоряд Гвідо приблизно дорівнює діапазону раннього органу. З інструментами Гвідо пов'язує і відповідь на власне запитання у назві першого розділу свого «Мікрологу»: щоб готувати себе до навчання музиці, треба «вправляти руку на монохорді», тобто на музичному інструменті, з навчання на якому необхідно починати і церковний спів [843, с. 128]. Суттєвим органологічним винаходом для майбутніх клавійних стала система клавів³²⁴, які мимовільно поверта-

³²³ До X–XI століть органи нараховували в Європі одиницями або, мабуть, десятками – не більше, адже використовувані в побуті струнні музичні інструменти того часу, природно, були значно простішими будовою і обслуговування, а також більш доступними через низьку вартість і тому у домашньому побуті вони набували все більшого поширення, в той час як органи довгий час були ще порівняно рідкісними.

³²⁴ Відомо, що аж до XIII століття гра на органі вимагала значних фізичних зусиль: між широкими важкими клавішами існували великі проміжки, а по самих клавішах доводилось бити кулаками, ліктями тощо (ще раніше, за відсутності хоч такої клавіатури, органіст оперував т. з. шиберами – заглушками, які відкривав і закривав під час гри). І тільки від другої половини XIII століття клавіатура органу стала більш-менш схожою на сучасну, але обумовлені попередньою органологією інструменту перерви між звуками ще довго використовувалися як художній ефект.

ються в стан спокою після звільнення від натискання (вперше була застосована у органах в X–XI століттях) – у ці часи людська думка вже близько підходить до реалізації давніх пошуків нових інструментальних можливостей, форм і засобів.

Самий факт введення органу до католицької церкви едиктом Папи Римського Віталіана (606 рік) став найважливішим кроком для долі не тільки органного мистецтва (з запереченням-забуттям «язичницького минулого»; набуттям особливих традицій, зокрема, основоположною на багато століть вперед роллю «церковного» інструменту, що бере участь у богослужінні; подальшою відособленістю через це органу від загальних тенденцій розвитку інструментальної музики; спрямованістю органологічної еволюції; тематика і стиль музики), а й для усього шляху музичного інструменталізму в важливому конструктивно-органологічному (розвиток клавішних інструментів), музично-мовному (поліфонія, багатоголосся, орнаментика, жанри прелюдії, фути, фантазії та ін.) ідейно-образному (високість і катартична спрямованість) та музично-теоретичному (трактати органістів, зокрема з інструментальною проблематикою; теоретичне «музикознавство» та музична освіта) аспектах. В X столітті накреслюються спроби вдосконалення органу (що свідчить про практичні потреби, навіть у церкві): близько 980 року в Вінчестері будують найкращий на той час інструмент – з двома клавіатурами (для двох музикантів) і діапазоном на три октави; в X–XI століттях збільшилася кількість труб органу. Втім через вказану нижче незручність клавіатури органіст навряд чи міг навіть дублювати вокальні партії, тим більш – виступати сольо (вказується на підтримку-педалювання окремих звуків, що в XII столітті відповідало природі певних типів раннього двоголосся [450, с. 293].

М. Сапонов, вслід за С. Жак, вказує на особливий статус середньовічної надгучної та надкількісно-ансамблевої гри («гроссі») як компонент виразовості, пишності, звукового ансамблево-реєстрового повнозвуччя, блискучої віртуозності, контрастності та грандіозності [706, с. 75; 1005, с. 19–20] – як прояву міського достатку і радісного екстазу, карнавальної стихії. Міські вечірні

паркові або домашні розваги, як і виконання серенад³²⁵ під вікнами, передбачали і менш грандіозні («камерні») інструментальні капели (майбутні консорти), які поєднували різноманітні (сьогодні ми б сказали – квазіоркестрові) складі: струнні усіх типів (щипкові багатострунні і грифові, смичкові, які могли давати мелодійну основу), ударні (які підкреслювали ритмічно-танцювальні ходи) і духові (які підсилювали у даному випадку звучання делікатних струнних на відкритому повітрі або втілювали танцювально-мелодійні структури). І чим більше музика рясніла імпровізованими ефектами, віртуозними ходами, хроматично-димінутційними прийомами, тим більш вона вказувала на середньовічну затребуваність радості, карнавального світовідчуття. Публіка також диктувала принципово новаційний вектор виконання (варіативність, контрастність, яскравість подання), свідомо не вибагаючи менестрелям «... ні одноколірної гри, ні безрельєфної динаміки, ні нескінченних повторів одного і того ж ефекту. У щоденному суперництві верх брали менестрелі, які найбільш чуйні до настрою аудиторії, швидко і професійно реагують на події, які прагнуть потрапити у резонанс з мінливістю плінного життя, захоплені цією мінливістю, рухливістю смислів і станів»³²⁶ [706, с. 75–76].

За М. Бахтіним, «не тільки школярі та дрібні клірики, але і високопоставлені церковники і вчені богослови дозволяли собі веселі рекреації, тобто відпочинок від побожної серйозності, і «чернечі жарти» («Ека ніонакорум») ... У своїх келіях вони створювали пародійні і напівпародійні вчені трактати й інші сміхові твори... пародійні дублети буквально на всі моменти церковного культу і віровчення. Це так звана «parodia sacra», тобто «священна пародія»... («Літургія п'яниць», «Літургія гравців» та ін.)... на євангельські читання, на церковні гімни, на псалми, травесті різних євангельських висловів і т. п.» [62, с. 17]. Слов'янських скоморохів – певних

³²⁵ Новий жанр «музичного залицання» мав синтетичну пісенно-танцювальну основу (для використання яскраво-контрастних засобів) – тож струнні могли підкреслювати мелодійну основу, духові – танцювальну.

³²⁶ Нетривалість життя середньовічної людини (війни, тяжка праця, хвороби, недоїдання) на фоні церковного залякування адськими покараннями приводило до необхідності цінити сьогодення з його святами і радощами, до дискретної мінливості втілення.

аналогів європейським менестрелям – Д. Ліхачов називає «ієреями весілля», адже всесвіт середньовічної людини ділиться на «світ справжній, організований, світ культури – і світ не справжній, не організований, негативний, світ «антикультури». У першому світі панує благополуччя та впорядкованість знакової системи, у другому (для слов'ян – А.Ч.) злидні, голод, пияцтво і повна сплутаність всіх значень» [453, с. 16], для менестрелів – яскраво-дискретна карнавальність. Тож нецерковні атрибути життя мали втілювати мінливу яскравість швидкоплинного земного життя (що органічно уживалося у середньовічній єдності світосприйняття з церковною аскетикою). І музичні інструменти, як «центральный символ музичной (і загальної, у неподільній цілісності – А.Ч.) культури Середньовіччя» [706, с. 159] стали яскравим репрезентантом перших, урівноважуючи занадто надмірну серйозність другої. Показовими є наведені М. Сапоновим з різних середньовічних джерел словесні вказівки на зазначений принцип обов'язкової новаційності, варіативності: більш яскравий і бажаний публікою «новий шпільман» звучить в «іншій, невідомій манері», в «невідомому роговому тоні», з «причудливими інтрадами». Але до найвищих проявів жонглерської майстерності відносяться «нові награти» (*novel son, sonet novel*), тобто музично-інструментальні звуковиявлення жонглера «на дудці, волинці, вієлі». Про зростання ролі інструментальної складової в музично-поетичному цілому говорить і ясна вимога накладання нових віршів кожного разу на нову мелодію (що до XIII ст. навіть закріпилося у своєрідну теорію, наприклад, в каталонському трактаті анонімного автора) [706, с. 77], а також особлива цінність мистецтва імпровізованого варіювання, що проявилась, зокрема, у «зручному для інструменталіста» (М. Сапонов [706, с. 244]) прийомі протиставлення музично-поетичної строфи і пісенного або чисто інструментального рефрену. Останній міг бути взагалі «чужим» матеріалом-вставкою, можна було змінити музичний інструмент, проімпровізувати-погратись у сольному виконанні. Втім, такі інструментальні солювання не виглядали повністю самостійними, але й не були простими відлуннями (навіть і стороннім для даного твору) відомої (впізнаваної) пісенної або танцювальної форми.

Імпровізована варіантність, димінуції, фрагментації, змішання готових елементів, віртуозна взаємодія оригінальності і формульності (часто до складності упізнання) могли носити як вокальне, так і інструментальне походження [706, с. 224] (у Грокейю також зустрічаємо жанрові паралелі серед вокальних та інструментальних форм – ронделі, каролі, ле та ін.). У інструментальних рефренах, ритурнелях, награшах нецерковних жанрів виконавець не тільки відточував певні технології «безтекстового мотиву», підспудно «готуючи» як власне, виконавське, так і слухачське сприйняття до можливості і вміння позавербального (позатанцювального) чисто музичного вираження, а й демонстрував у якості стильової властивості відсутність вокальної (або інструментальної переваги), тобто такий синкретизм вираження³²⁷, коли мелодія (монодія) може поставати у будь-якому імпровізованому тембральному втіленні – голосовому та різноманітних інструментальних (вієла, лютня, арфа, флейта тощо), але інструментальне вже вибудовувалося «по власних законах, виходячи з афектів, які забезпечували темброві, аплікатурні, регістрові і т. п. можливості даного інструмента, і не сковувалося вокальними жанровими (та іншими – А.Ч.) обмеженнями» [706, с. 225]. Складна багатогранна взаємодія вокального та інструментального засобів музичного розгортання, не виявлена до сьогодення, може рівною мірою демонструвати наспів, мелодійну «заготовку» як «переважно висхідний матеріал, що більш-менш відсувається на задній план під час напрацювання специфічно інструментальної версії», так і як «породжуючу мислительну модель, свого роду лейт-схема, каркас, що обіграється і на яку орієнтований імпровізуючий гравець на ребеку або піфар, що маніпулює інструментальними формулами, прикрасами, варіюванням, парафразами, октавними переносами, співзвуччями» [1002].

Вказане усвідомлення художньої якості, зокрема новаційність і майстерність-віртуозність, виявляли ще одну пролонговану важливу властивість майбутнього автономного інструменталізму – прояв індивідуального начала (не характерного для світосприй-

³²⁷ Виняток становили тільки епічні жанри (на користь вокалу) або награні – notes (чисто інструментальні).

няття епохи в цілому). Адже і варіативна оригінальність, несхожість на інших (зокрема відносна, яка гнучко опановувала запозичення іноземних, локальних манер і засобів), і імпровізаційність, і яскравість подання, і «сольний діалог» кожного виконавця зі своїм інструментом (навіть в ансамблевій якості) – вигідніше, більш показово подавались саме в інструментальному музикуванні, яке все більш опановувало самостійні музичні засоби виразовості. Оригінальність, як вважає М. Бахтін, «завжди пов'язана з певним руйнуванням пануючої картини світу, її хоча б частковим переглядом» [62, с. 459], тобто з авторською ініціативою. Якщо авторська індивідуальність так чи інакше працює у мистецтві будь-якого часу (інструменталіст точно відпочатку грав сам, «сольно»), то «кожна культура сама обирає, який шар відомих їй художніх засобів реалізувати ритуально, а який – індивідуально, оригінально, ініціативно, встановлюючи тут свої самобутні співвідносини» [706, с. 78]. Так і у середньовіччі авторська індивідуальність діє «у тій знаковій групі, куди її спрямували історичні обставини і природа матеріалу» [там само]. На наш погляд, такою *знаковою групою середньовіччя виступає інструментальна складова менестрельного* (узагальнено) мистецтва різних соціальних страт – від мандруючих до осілих, у тому числі, міських цехових музикантів. Хоча, звичайно, особистісне начало як внутрішня міра цінностей, як система «не ототожнювання, а протиставлення» (Ю. Лотман [483, с. 176]), буде повністю реалізоване тільки за доби романтизму, тоді як у середньовічних менестрелів (які «різко переінакшують фольклорні засоби, не відокремлюючись від них повністю» [706, с. 79]) колективне і особисте це ніби одне й те саме. Звідси й іманентна схильність середньовічних артистів (мандрівних, міських, придворних) до жанрово-стильової всеядності, швидких переключень або поєднання різнорідних елементів (сміх – серйозність, іронія – наставництво, гротеск – куртуазність тощо); до універсальної комунікації – з будь-якою публікою, подібно до того, як музичний інструмент «розмовляє» у своїй узагальненості висловлювання на усіх мовах одночасно, може швидко переключатися і легко «поєднувати непоєднуване».

Солюючий середньовічний інструменталіст, втілюючи карнавальність світогляду у цілому, демонструє і специфіку інструментального вираження не просто через варіювання структури, а шляхом винахідливої комбінаторики як усного ігрового мислительного принципу, як «жоглювання»³²⁸ (знайомими – А. Ч.) мотивами у поєднанні з мікроваріантністю», як «нові контамінації зворотів, блоків, що вже являлися, гра»³²⁹ ними – активна, жива, винахідлива» [706, с. 85–86]. Отже інструментальне висловлення, як ми вважаємо, накладаючись на властивість менестрельного універсалізму, надає додаткового «поштовху» для розвитку як індивідуального начала, так і самодостатніх засобів музичного вираження.

Технічна віртуозна майстерність середньовічного музиканта також виступає як чинник «свідомості художньої якості», інструментальна віртуозність накреслює своє широке значення у невід'ємності від художнього впливу, естетичного переживання, де ефект невідривний від афекту. Такого висновку можна дійти через зазначені параметри художньої якості у музикантів, зокрема, інструменталістів. Таким чином, і світська музика середньовіччя починає ходу за межі соціально-прикладного та ігрового значень.

Ми вже вказували на алегорію радості середньовічного слухача через гучнісно-динамічний ефект інструментального звучання. Так само втіленням радості є віртуозна гра на інструментах, насичена ефектами імпровізації, комбінаторики, швидкими ритмізованими ходами, віртуозними димінутіями (їх кількісно-якісний фактор – у прямо пропорціональному відношенні до радісних впливів). У середньовіччі це навіть втілювалося на лексичному (британське *gle* – «радість» – означало й жонглерське ремесло; *mirth* – музику, музикування [706, с. 72] – на протиставлення співу, як відомо; давня германська традиція позначала музиканта як «радість людей» [144]) та жанровому (виконання каролів, інструментальних награвів, кондуктів як радість [706, с. 72]) рівнях. Радісна образність пролизувала і алілуйний пласт церковної музики Середньовіччя з його

³²⁸ Тут утворюється лінгвістична гра: жонглер «жонглює» мотивами, структурами тощо.

³²⁹ Наступна лінгвістична «конвергенція»: гра мотивами – гра на інструменті.

димінутіями. Втім, інструментальна віртуозність використовувалася не тільки в жанрово-ігрових, моторно-танцювальних жанрах, а й у жонглерському героїчному епосі з його чергуванням чародійства з документальністю, правди з неправдою, як прояві «життєвої серйозності»³³⁰ (С. Аверинцев [11]), а також (опосередковано, технічно) у вказаних церковних алілуйних вокальних проявах. Інструментальний компонент музично-поетичного епічного твору залишався у такому ж статусі підпорядкування, як і в античні часи, з тою, можливо, різницею, що усвідомлення виконавської майстерності не могло не позначатися на зростанні якості інструменталізму, зокрема, імпровізаційності з використанням «фонду» музично-інтонаційної пам'яті (таким фондом частіше слугував музичний матеріал, коли слова створювали на наспів, а не навпаки). Тембрально тут, звичайно (як і раніше), більш підходять струнні.

Отже, техніка середньовічного співця синтезувала «навички регулярної роботи пам'яті, орнаментуючої віртуозності та енергії варіювання» [706, с. 92]. Втім, логічно припустити, що такий синтез скоріше був притаманний великим, тривалим формам (зокрема, епічним), якщо ж мініатюра (інструментальна, у тому числі) складалася у результаті імпровізації як ефектна, яскрава та оригінальна, то немає потреби її імпровізувати наново, вона якраз може стати репертуарною приналежністю даного артиста. Така фіксація (навіть усна, у пам'яті) – ще одна з припустимих «цеглинок» розвитку інструментальної, письмової в майбутньому, музики.

У менестрельній сфері музикування виявляються дві відцентрові традиції: сольо-локального амплуа (інструментальна спеціалізація моно- або мульті- якості – мабуть, найбільш логічна, як потребуюча все більшого часу технічного вдосконалення, закріплення вдалих імпровізацій) та культ всеядності, коли артист доставляє радість за принципом контрастного протиставлення професійних вмінь (серед яких практично неможлива рівнозначна майстерність). Але така широта художніх інтенцій породила унікальне явище

³³⁰ Виконання такого твору могло тривати годинами і навіть днями і вимагало від слухачів не меншої напруги уваги, ніж від виконавців.

жонглерів-»мікстів» або менестрелів-грамотників³³¹, які записували самі, або, будучи неграмотними, дозволяли записувати іншим взірці своєї творчості (значить, остання була відповідно значущою, талановитою, впливовою), що стало своєрідною «долітературною пісемністю» або «доопусною», протокомпозиторською творчістю з першими прикладами фіксації професійної музичної імпровізації [706, с. 100]. Із цього середовища, практично, вирости автономізована вже у Новий час європейська література і опусна інструментальна музика, ранні інструментальні табулатури.

У зрілому середньовіччі в рамках аристократичної художньої діяльності відбувається поділ авторів і виконавців, «наростає диференціація в принципах формування і функціонування художніх сил, які обслуговують духовну і світську галузі життя» [275]. Однак сценічне мистецтво середньовічного міста включало, на думку Дукова, в деякому сенсі і храмове Богослужіння (суворою і аскетичною служба стала вже у пізньому середньовіччі): з XIII століття в храмах ставлять містерії – драматичні вистави біблійних сцен за участю мирян і кліриків. Так «сакральна служба накопичувала різноманітні жанрові елементи, одна частина яких була пов'язана з григоріанським хоралів, тоді як інша виявлялася відкритою мирської святкової життя. Це стосується як вокальної лірики, що виконувалася на національній мові, так і танцю» [275, с. 134]. Музика, пов'язана з останнім, як вказувалося вище, постає найважливішим компонентом формування музичного інструменталізму. Таким чином, концертну культуру середньовіччя формували не тільки світські виконавці, вона поповнювалася «за рахунок ігрових і карнавальних за своєю суттю форм виконавської діяльності священнослужителів. Тенденція ця знайде свій розвиток на значно вищому рівні в спеціальних формах церковних концертів ... вже з періоду пізнього Середньовіччя, коли храми стануть чи не основними концертними майданчиками мандрівних (і постійних – А. Ч.) віртуозів, місцем виступу органістів, хорів і оркестрів» [275, с. 150]. Дозволимо собі тут не повністю погодитися з Дуковим: на наш погляд, храмові (органні з XVI століття –

³³¹ Відомі серед них – Ферраріно Феррарський, Вальтер фон дер Фогельвейде та ін.

Я. П. Свелінка, потім і інші інструментальні [646, с. 38]) концерти пов'язані не тільки з храмовими містеріями, а з завданнями «до-ставити радість», утримуючи духовну увагу прихожан до або між проповідями, щоб вони не вирушили до інших, «непотрібних місць» [там само].

Таким чином, можна дійти висновків, що середньовічна інструментальна (ще не автономізована, не виділена з цілісного мистецтва і навіть з мистецтва музики) культура, будучи запереченою у церковному музично-смысловому контексті (в якому і сама музика беззаперечно підпорядковується слову), виявила надзвичайне розмаїття різновидів і найменувань музичних інструментів (незрівнянно більше, ніж за часи попередньої і наступної епох), з тенденцією обростання спорідненими інструментами, зокрема, й ідентичними з різними назвами. Продовжуючи в цілому античну свідомо-підсвідому лінію музично-інструментального етосу за оновленими принципами (підпорядкованими християнській доктрині або майбутнім морфологічним системам/підсистемам музичної мови³³², які розпочали формування), середньовічне «інструментознавство» більшою мірою спирається на звучну виконавську практику розпочатого процесу диференціації синкретичного мистецтва. Виконавсько-практичний підхід навіть породив оригінальну, специфічну класифікацію музичного інструментарію на основі емоційно-звукових, музично-психологічних, художньо-самодостатніх (а не органологічних) критеріїв. Емпірично-виконавські класи інструментів – гучнозвучні, радісно (урочисто, весело, карнавально) екстатичні *haut*, або «гроссі», та тихо звучні, вишукано-чарівні, витончені *bas*, або «субтильні», диференціювалися за характером їх звучного емоційного впливу на середньовічну публіку та у зв'язку з умовами використання (тобто, по-виконавськи гнучко). Такий виконавсько-психологізований підхід формував новий середньовічний етос музичного інструменталізму – урізноманітнено ускладнений не тільки вшир (позамузично-прикладний і музично-художній вектори; кількісно-якісне розмаїття інструментарію), але й углиб,

³³² Як, наприклад, мелодійній у І. Грокейо.

до специфічного музичного звукового вираження різних афектів, емоційних станів у допоміжно-акомпануючій та народжуваній у пошуках власних музично-мовних засобів інструментальній (яка поступово накреслювала шлях наступної автономізації) функціях.

Музика, не просто продовжуючи шлях формування специфічно музичних засобів виразовості (метро-ритмічних, мелодійних, ладових), а формуючи від XI століття нові реалії майбутньої Західної музичної цивілізації³³³ (бурхливий розвиток багатоголосся і авторської музики; реформи нотації як каталізatori розквіту автономної художньої багатоголосної музики Нового часу), спирається у цьому вираженому в даному епохальному контенті процесі, зокрема, й на інструментальні фактори – більш наочно опрідметнені, спатіально, мускульно-рухово оформлені, технічно, теситурно й фактурно (багатоголосно) визначені.

Серед специфічно музичних і навіть таких, що накреслюються, майбутніх музично-інструментальних векторів розвитку (ще не інсайтного характеру, але необхідного у становленні такого колосального багатообразного мистецького масиву як музично-інструментальна творчість – передінсайтного) слід назвати, передусім, *активно й різноманітно опрацьовану ритмоінтонаційну моторно-рухову сферу*. Постійно стикаючись з поетичними і танцювальними ритмічними структурами (по суті, «з ритмами людського тіла в статиці і в динаміці» – Б. Асаф'єв), *музичний ритм ставав на шлях власного статусу* через необхідність «закріплення своєї плинності (розвиток в часі) стійкими ритмо-конструктивними і ритмо-акцентними, дисциплінуючими рух (інтонування) звуків нормами»³³⁴ [49, с. 239]; через появу музики для слухання (для себе, для публіки, пасивну танцювальну кінетику на балах, ярмарках, святах); через середньовічні властивості ритмічної мінливості церковної і «вulgарної» латини, розвитку нових європейських мов; через «переселення народів» з відповідними вербальними, хореографічними і музичними взаємовпливами. Усе це прискорювало само-

³³³ Слов'янська культура активно включається в цей процес лише з XVII століття і тоді поступово стає його невід'ємною частиною.

³³⁴ Б. Асаф'єв у даному випадку має на увазі фіксацію ритмоструктур у нотописанні.

стійне ритмічне становлення музики, передусім, засобами інструментального втілення (усе тілесно-кінетичне, моторне, характерне, зображальне з церковного середовища було однозначно виключене): інструменти (знаряддя протилежного світу міської, фольклорної, придворно-замкової сфер) могли бути більш узагальнено-гнучкими (не прив'язаними прямо до конкретики слова або рухової фігури), технічно і фактурно ускладненими (отже – яскравими, ефектними, впливовими), здатними до затребуваного у світі дозвілля мобільного мелодійно-фактурного варіювання, структурної новаційності; посилено-гучнішими (останнє важливе для середньовічної філософії радісного екстазу).

Таким чином, музичний інструменталізм кристалізував музичні та накреслював свої власні, автономні засоби у нецерковній, світській – дозвільній, ритуально-офіційній, побутовій, святковій – сфері (яка все одно «задзеркалювала» церковну у цілісно-дискретній свідомості середньовічної людини). Вказаний вектор спирався на струнно-щипковий (зокрема, танбуроподібний) і частково духовий інструменталізм. В цілому, не дивлячись на принципову раціоналізацію церковної музичної системи (фактично зведену до набору технічних прийомів), найбільш суттєва зміна, якої зазнала система середньовічного музичного мислення в порівнянні з системою церковних ладів – це «позбавлення від цілісності ладових формул», які природно не розчленовувалися на дискретні звучання через те, що «тільки їх загальний малюнок давав уявлення про особливості того чи іншого голосу» [87, с. 134], оформленого відповідно до затверджених ладових канонів.

Одночасно (хоча, враховуючи епохальні властивості заперечення особистісності й музично-інструментальної органології, не так виражено й активно) *накреслювався інший – кантиленно-мелодійний* (який ще не був опрацьований в музиці в цілому) – вектор розвитку майбутнього музичного інструменталізму. Мається на увазі виділення «нового етосу» струнно-смичкового (передусім, вієльного) інструменталізму (акцентованого Й. Грокейо) у його потенціальній здатності до найкращого втілення мелодійної основи як звуковиявлення, більш-менш близького до голосового «ангельського співу» та музично-структурного інтонаційно-мисленнєвого засобу.

Обидва вказаних вектори, а також нарощування фактору професійної конкурентоздатності, викликали до життя таку характерну властивість середньовічного музичного професіоналізму, як усвідомлення виконавської (в умовах усної творчості) художньої якості, асаф'євської «висоти продукції» у будь-якій з різноманітних жанрово-видових сфер середньовічного виконавського універсалізму. Така принципово висока планка, остаточно диференціювавши професіоналів і дилетантів, «зсередини процесу» невинно впливала на необхідність постійного удосконалення виконавської майстерності; необхідний розвиток інструментальної органології у модернізації (зокрема й запозичених інструментальних видів, наприклад, лютні) і виникненні нових інструментів; накопичення репертуару та формування нових музично-мовних засобів; на класифікацію артистичного (зокрема, менестрельно-жонглерського) суспільства на соціально-професійній – новій етичній – основі. Таке усвідомлення виконавської художньої якості для майбутнього автономізованого музично-інструментального мистецтва стане важливим критерієм його мистецької приналежності

Вказана виконавсько-мистецька майстерність у середньовічному позаавторському, позаособистісному в цілому світоглядному контексті все ж підспудно проростає крізь нього у знаковій – через соціально-культурні обставини (двовірність християнства і земного буття, світськості, перша з яких заперечувала інструменти принципово), «сольно-діалогічну» природу інструментальної гри однією особою, ускладнення до пізнього середньовіччя природи музичного матеріалу – сфері. Цей процес актуалізується і завдяки насуванню точки руйнування пануючої картини світу (коли «історія обирає» знакову групу як сферу «розгойдування» традиційного), завжди пов'язаному з авторською ініціативою. На наш погляд, такою *знаковою групою середньовіччя виступає інструментальна складова менестрельного (узагальнено) мистецтва усієї його класифікаційної вертикалі. Тут мова йде не про автономію особистісного начала, а про накреслення тенденції музичного мистецтва в цілому у локальній його галузі, ще не усвідомлений підсистемі – музичному інструменталізмі, яка виявляє іманентну схильність до особистісної самореалізації.*

Особистісному фактору у середньовіччі також сприяла принципова фрагментарно-весела, ігрово-радісна, динамічно-раптова дискретність-контрастність карнавальної свідомості (в органічній дуалістичній єдності з церковною аскетичною стабільністю) як самих виконавців, так і публіки, що диктувало *принципово новаційний вектор виконання* (варіативність, контрастність, яскравість подання музичного матеріалу і артистичного подання) як характерну властивість поетики менестрельно-жонглерського мистецтва. Наочно-упредметнена інструментальна гра, як центральний символ нецерковної атрибутики життя, каталізувала таку новаційність-варіативність, втілюючи мінливу яскравість швидкоплинного земного життя у безпосередній репрезентації яскравої штрихової і гучнісно-динамічної палітри, іманентної технічно зручної контрастності та варіативності. І феномен авторської музики – принципово новий у західноєвропейській музичній традиції – позиціонував варіативність музичного матеріалу, як можливість «комбінування не з «традиції», а за «свавіллям»» [87, с. 134].

Широта мистецьких інтенцій, глибина професійної майстерності і необхідність іноваційно-варіативного імпровізаційного підходу породили специфічне середньовічне явище «долітературної пісемності» або «*передопусної*», *протокомпозиторської творчості* у фіксації професійної музичної, зокрема інструментальної, імпровізації менестрелів-грамотників. А ранні інструментальні табулатури та опусна інструментальна музика Нового часу отримали необхідну часову апробацію.

Таким чином, пізніє середньовіччя в результаті тривалого й непростого шляху «відкривало вікно» від *Ars antiq̃a* (хоча XII–XIII століття у порівнянні з попередніми шістьма-сьома самі виступали новаційними) до *Ars nova*³³⁵, ставши важливим і необхідним передінсайтним «трампліном» для ренесансних передумов інсайтоподібної для музичного інструменталізму (і усього музичного мистецтва) доби бароко.

³³⁵ Близько 1320 року в Парижі написаний музично-теоретичний трактат під такою назвою, яка поширилась на усе XIV століття, хоча основні новації високорозвиненого професійного мистецтва пізнього середньовіччя, про властивості якого йде мова (мензуральна нотація з вказівкою на тривалість звучання, метро ритмічне структурування, характер співвідношення голосів у багатоголосі, окремі альтерації поруч з модальними ладовими принципами), розгорталося у XII–XIII століттях.

2.4. Інструментальна музика Відродження: «перед стрибком»

Середньовіччя заклало для розпочатку наступної музично-історичної доби різноманітний спектр філософських, соціально-культурних, естетичних, музичних та музично-інструментальних засад. Епоха Відродження (або Ренесанс, від лат. *renascor* – «відроджуюсь») в цілому, відповідаючи своїй назві (введеній італійськими гуманістами вже наприкінці XVI століття, тобто безпосередньо перед початком наступної доби), пов'язана з декларуванням відновлення ідеалів, традицій, форм, сюжетно-тематичних ліній античного мистецтва, але не буквально, а як надихання класичної досконалості, краси й гармонії. Давньогрецькі мотиви і сюжети були цілком перетворені у відповідності до нових світоглядних і музично-мистецьких ідей. А для музичного матеріалу ренесансної музики, у порівнянні з іншими видами мистецтва, вони стали, мабуть, найменш значущими³³⁶ через відсутність на той час інформації про справжні реалії музики античності³³⁷, через певний розвиток чисто музичних засобів втілення та достатню активність музичного інструментарію (більш виражений вплив античних ідей відбувся вже під кінець ренесансної доби, наприкінці XVI століття³³⁸ – у «розміреній музиці»

³³⁶ «Мода» на античність у мистецтві (щодо ренесансної філософії – то грецькі вчені викладали в італійських університетах і значно розширили коло перекладних давньо-грецьких текстів та загальні інтелектуальні горизонти Відродження [692]) накреслилась, передусім, у скульптурі та живопису (ще у Середньовіччі серед населення південної Італії було багато греків, хрестоносці здійснювали походи до Греції, у XII столітті у багатих Венеції та Сицилії запрошені грецькі майстри створили великі мозаїчні твори).

³³⁷ Давньогрецька нотація була розшифрована тільки у XIX столітті.

³³⁸ Тоді ж «вік живопису» (XV) змінюється на «вік пластики» (притаманній античності). Г. Вельфлін вважає, що «всі форми у XV столітті передаються плоскою» [134, с. 288], а у XVI змінюється в цілому характер руху зображуваних людей. «Лише тепер знову пробивається назовні насолода потужними рухами сильної природи. Закінута голова, витягнута рука раптово отримують нову силу. Відчувається підвищене фізичне життя» [134, с. 238]. Тоді ж починається розквіт музично-інструментальної моторно-пластичної сфери (зокрема, у специфічних інструментальних жанрах токати, прелюдії тощо), яка найбільш яскраво проявляється саме в музичному мистецтві вже у добу бароко, зокрема, й в інструментальній фізі, яка володіє внутрішньою рівноваженістю, структурною стрункістю, «безперервним рухом» лінійних голосів у їх вивіреному поєднанні.

членів паризької академії Баїфа³³⁹, міфологічних сюжетах і витончено-чуттєвих храмах мотетів і мадригалів, великих квазіантичних хорах, зокрема, Андреа Габріелі у постановці софоклівського «Едіпу»³⁴⁰, нарешті, у зародженні опери у Флоренції). Ренесансний пошук і підсумовування попередніх і наступних засад художньої змістовності сягає «беззмістовності» (Л. Баткін). «Це велике ніщо, де все конкретно-визначене в сфері його думки і творчості ... неренесансно, будь-то християнство, «словесність», платонізм, герметизм, аввероїзм, інтерес до зовнішнього світу і до вимірювання. Все це взяте окремо належить минулому або майбутньому. Ренесанс тільки зустріч неренесансних культур в індивіді, вільному по відношенню до кожної з них. Такий індивід і є позитивний оригінальний зміст Відродження» [60, с. 170]. Отже, «Відродження в точному і вузькому смислі слова мало зачепило і саму музику, і літературу про музику; в XV столітті про це годі й говорити, стосовно XVI можна говорити лише умовно» [151, с. 117] (втім, флорентійська школа на чолі з Франческо Ландіно та інші італійські музиканти³⁴¹ активно опрацьовують світську музичну лірику «глибоко гуманістичного змісту і нового, вільного від готичної жорсткості, стилю» [там само] в же у XIV ст.). Можливо, це одна з причин того, що у хронологічних рамках цієї історико-культурної доби не відбулося музичних подій власне «інсайтового» характеру – опера і самовизначення інструментальної музики заявили про себе вже у XVII столітті. Але не можна й стверджувати, що музика не відчула на собі глибинних епохальних процесів, скоріше народження нових чуттєво-звукових форм (зокрема, остаточно звільнених від конкретики слова і танцю, тобто, специфічно узагальнених) виявилось більш складним

³³⁹ Ця найстаріша французька академія (також відома під назвою Дворцова академія) існувала з 1570 по 1584 рік і відроджувала псевдоантичну квантитативну метрику тривалості і короткості складів, яку віршована французька мова відтворити не могла, а музика могла.

³⁴⁰ Постановка відбулася у 1585 році у новому венеціанському «Театрі Олімпіко», який архітектор Вінченцо Скамоцці сконструював за взірцем античного Палладію, але з сучасною побудовою сцени.

³⁴¹ Взагалі Італія постає центром розвитку як музичної практики, так і музично-теоретичної думки Відродження (іспанський автор Рамос де Пареха, фламандський – Тинкторис, швейцарський – Глареан – проживали й творили в Італії).

і тривалим у становленні *нового мистецько-мовного класу безпосередньої мислечуттєвості, нового типу узагальнення і тисячолітнього досвіду просування, пошуків власних прийомів і засобів втілення, а також створення та модернізації відповідних цим завданням музичних знарядь*. Слід зазначити, що музика в низці мистецтв доби Відродження посіла особливе місце як в силу її специфіки, залежності від умов існування в суспільстві, так і розпочатого (ще у середньовіччі, як було показано у попередньому підрозділі) шляху до активних пошуків та апробації власних засобів виразовості (не пов'язаних зі словом), зокрема, у сфері музичного інструменталізму. Розмежування ж на початку XIV століття поки цілісного музично-поетичного мистецтва на «нове» (Ars nova) і «старе» (Ars antiqua)³⁴², засвідчуючи нові аспекти взаємодії культового і світського музичного професіоналізму, виявляло також і **поворот до автономізації музичного мистецтва** (в цілому).

XIV століття (Ars nova) демонструє підвищення ролі світського начала (з помітною секуляризацією церковної музики), світських жанрів, пісенного багатоголосся – з їх чіткими ритмізованими структурами та усталеним використанням музичних інструментів. З іншого боку, розвиваються нові форми духовної і світської музики, в яких проявляється ліричне начало, а в їх виконанні для посилення художньо-емоційного впливу також беруть участь інструменти – соло та ансамблі. Активно розвиваються різноманітні форми багатоголосся, що приводить до формування регіональних поліфонічних шкіл Відродження, а також до актуалізації інструментів у вокально-інструментальному або ансамблево-інструментальному багатоголосному звучанні, але ще зберігається тенденція музично-поетичного синкрезису не тільки церковної, а й світської творчості (трубадурів, труверів, міської культури) – втім, у щільному зв'язку з рівнозначною майстерністю інструментального супроводу та інструментальних вступів, закінчень, вставок, ритурнелів. На початку

³⁴² Кордони Ars antiqua обчислюються приблизно 1230–1320 рр. Коли у XIV столітті музичні теоретики визначили «нове мистецтво» («Ars nova»), то попереднє XIII століття стало сприйматися як «старе мистецтво», хоча XII–XIII століття, у свою чергу, виступали новими у порівнянні з попередніми часами (як і XI–X – у співставленні зі своїми попередніми і т. д.).

XIV століття Іоанн де Грокейю накреслює близький до майбутнього терміну «композиція» термін «*musica composita*». Музичні твори тепер авторськи закріплюються та фіксуються у спеціальному запису (імена авторів мотетів вже другої половини XIII століття частіше вказувались на відміну від авторів лютневих інструментальних п'єс у популярній, зокрема танцювальній, сфері, які «належали всім»).

В центрі епохи *Ars nova* звичайно вказують дві основні фігури французьких композиторів-теоретиків³⁴³, які блискучо втілили новачії попередніх двох століть і зазначили перехід до доби Відродження. Філіп де Вітрі (1291–1361) – не тільки автор відомого трактату, а й фундатор жанру «ізометричного», побудованого на структурно-остинатних фігурах, багатоголосного мотету (що добре на той час скріплювало музичну форму, хоча в народній танцювальній, передусім, інструментальній музиці періодичність-повторність виникла ще раніше сама, стихійно – як пульсація, живе дихання, рухово-кінетичне наслідування в чіткості виконань у струнно-ударному – щипковому та духовому втіленнях); але у вертикалі творів Вітрі ще мають місце середньовічні «пустоти» (кварто-квінтово-октавні паралелізми) і секундові дисонанси. Музично-теоретичний трактат де Вітрі з програмно-установочною назвою «*Ars nova*» (бл. 1320) визначив новий «вектор» самостійного розвитку музики з точки зору як музично-мовних засобів, так і зсуву парадигмально-мисленнєвих аспектів, які розвивалися впродовж кількох наступних століть. Це виражалося не тільки у визнанні півтону «нефальшивим», функціонально корисним і чуттєвим, терції/сексти – консонансами, в урівнянні «у правах» дво- і більш прийнятої у церкві тридольної метроритміки, оновленні образної будови чуттєвими та ігровими параметрами, ускладненні мелодики і фактурного багатоголосся професійної музики (зокрема, виникненні національних поліфонічних шкіл і використання поліфонії в мистецтві трубадурів і світських творак), а й у все більш помітній *поки що тенденції XV і особливо XVI століть до виділення інструментальної музики у самостійну*

³⁴³ Саме французькі трактати через низку причин (докладніше див. [151, с. 114–117]) отримали значення переломних для епохи *Ars nova*, але їх автори фактично утримуються в руслі т. з. «готичного Ренесансу».

традицію виконання і мислення з її швидким поширенням у розважально-гедоністичних салонних, придворних і, навіть, церковних умовах.

Інша знакова фігура *Ars nova* – Гійом де Машо (1300–1377) – просунувся далі, синтезувавши у своїй творчості, з одного боку, пісенну основу музично-поетичної культури труверів-трубадурів, з іншого – досвід французьких шкіл багатоголосся XII–XIII століть. Вишукані з точки зору мелодико-ритмічних (синкопи, індивідуалізація мелодики, мелодійні стрибки, збільшення масштабів структури) засад голоси його мотетів, канонів, рондо і балад відрізняються виразовістю, самостійністю, більшою складністю співвідношень і формотворення. Звичайно, в них використовуються інструменти, як і в відомій месі Машо (першого зі збережених до наших часів творів цього жанру). Сам митець, за вказівкою Т. Ліванової [450, с. 106], наводив той факт, що при дворі Яна Люксембурзького в Празі професіонали використовували більше тридцяти видів інструментів, а на думку І. Мацієвського, Машо став першим дослідником, який звернув серйозну увагу на європейську народну інструментальну музику з вказівками на безліч інструментів і музичних жанрів у різних народів Європи³⁴⁴, описами картин музикування [532, с. 15]), хоча вокальне начало у його творчості, безумовно, перемагає. Але також безумовно, що у цю добу поки ще неусталених принципів тембро-фактуротворення, але вельми розвинутих інструментарію і виконавської інструментальної майстерності, в музичній практиці вже широко використовувались можливості включення інструментів не тільки до акомпанементу, а й до багатоголосної цілісної фактури творів з *заміною вокальних голосів аж до перекладення їх усіх на ансамблево-інструментальний склад або орган*. Так, сам Машо

³⁴⁴ С. Левін наводить рядки посмертної епітафії за Машо, де автор-сучасник перераховує цілу низку музичних інструментів того часу («арфи, сарацинські роги, рубеби, лютні, віоли, шифони, псалтеріуми, роти, квінтерни, флейти, свірелі та інші» [443, с. 57], які разом з німфами і «витонченими французами» мають, як живі істоти, «оплакувати смерть Машо, благородного ритора!» [там само]. Можливо, інструменти тут виконували відому символічну (загально-музичну) функцію, але ж надто докладно і професійно їх перераховано (як це робив і сам Машо).

нерідко включає до світських жанрів (рондо, віреле, балад³⁴⁵) досить розвинену інструментальну партію (зокрема, флейти, ріжку – корнети, характерно-«гугнявому» шалею, які, володіючи «вокальним» диханням, надто відрізняються штучністю-інструментальністю тембру, складаючи значний контраст голосу), а до своєї знаменитої чотириголосної меси Машо, прагнучи потужної урочистомонументальної звучності, вводить інструментальний супровід. На твердження С. Левіна, «у творчості Машо виникали, очевидно, *перші риси інструментального стилю епохи Відродження*» [443, с. 56]. Ми вважаємо, що така чи інша приналежність (хоча б слухова) «серйозних» композиторів фольклорній і, вже точно, світській музичній культурі з певними давніми інструментальними традиціями не могла не позначитися на *підспудній «інструменталізації» вокально-хорової церковної та індивідуальної композиторської творчості* (зокрема, й у Машо – центральної фігури Ars nova). Що ж стосується народної танцювальної музики, то з точки зору чіткого виконання ритмічно-висотних³⁴⁶ структур, їх організації, впливу на слухача інструментальна гра постає зручнішою і ефективнішою (до часу значного удосконалення смичка, ці функції частіше належали грифовим щипковим, іманентно здатним до них – про це докладніше у М. Імханицького [329, с. 42]; саме через таку необхідну для будь-якого народу функцію танбуроподібні виникали у всіх народів, і практично неможливо відслідкувати первинність їх походження. Але за умов виконавської майстерності іманентно експресивні і досить технічні лабіальні духові також здатні до відтворення моторних структур.

Поруч з вказаними двома митцями не можна не назвати ще дві фігури – італійського композитора і теоретика Маркетто Падуанського (1275 – після 1319 рр.) та видатного представника флорентійського Ars nova Франческо Ландіні (1325–1397 рр.). Про першого

³⁴⁵ Особливо балади Машо, за описом С. Левіна, характеризуються «безпосередністю почуттів, фарб, винахідливістю звукосполучень» [443, с. 57], елементами імітацій, канонів (які наприкінці Ренесансу стануть важливими прийомами музично-інструментального, у тому числі, розвитку.

³⁴⁶ Звуковисотна (мелодійна) інтонація значно посилює вплив на слухача ритмічних структур, що, неможливо, наприклад у виконанні на безвисотних ударних.

з них історія володіє найменшою інформацією, але він визначає риси перелому *Arg nova* (не проголошуючи так програмно його принципи, як де Вітрі) у сферах гармонічного мислення, метроритмічних засад і нотації³⁴⁷. Маркетто відстоює нові закони світської музики поза догматики церковно-музичних теорій Середньовіччя, виступаючи за виразну гнучкість мелодії з наближенням її до побутової традиції і відсторонення від правил попередніх жорстких руху і сполучення голосів, що вказувало на ліричні прояви (італійські, передусім) творчої індивідуальності; «природність» мажорного (народного, нецерковного) тетраходу; виразність хроматизації; експресію та ефектність руху дрібних тривалостей. І хоча музичний звук у Маркетто це, перш за все, голос (спів), досконалість якого визначається мелодійним началом, музика не голосова, але і не ударна, створювана за допомогою людського дихання або подуву повітря – на духових інструментах (він називає трубу і орган³⁴⁸), все ж відноситься до органіки, на відміну від струнно-щипкових з їх іманентною (штучно-неприродною – «неорганічною») ударністю звуковидобування, з ритмічною передумовою вираження³⁴⁹. Таким чином, Маркетто «перегортає» античний етос музичного інструменталізму, ставлячи «мелодійні» духові вище струнних (при загальному пріоритеті голосу), але інтуїтивно музикант вірно підмічає чисто інструментальні (моторні) якості щипкових (смічкові, які їх відсувають у XVII столітті опрацьовують наслідувану голосу мелодійність та ритмізовану моторику одночасно; щипкова ж моторика, наприклад лютнева, у цей час поступово «передається» до більш фактурної і зручної у виконанні клавірної групи), іманентно здатних до

³⁴⁷ Маркетто створює оригінальну концепцію змішання ладів (*commixtio tonorum*); новаторське вчення про акциденції (хроматику) – ідеї про поділ інтервалу цілого тону на 5 частин, про тяжіння дисонансу в консонанс в рамках т.зв. сонантних осередків; теорію ладоутворюючих видів кварта і квінти (докладніше в дис С. Лебедева [442]). Фактично від Маркетто (та з італійської практики в цілому) йде шлях до найбільших ренесансних музично-теоретичних відкриттів Дж. Царліно.

³⁴⁸ Маркетто до органіки відносить і ударні (як би ми сказали сьогодні) кімвали, звук в яких утворюється за допомогою «поштовху», а не «удару» (як по струнах), тобто створюваного рукою (несилового) подуву повітря.

³⁴⁹ Про що читаємо у трактаті «*Lucidarium in arte musice plane*» («Роз'яснення в мистецтві плавної музики», написаний між 1317–1318 гг.) [922].

чіткого втілення будь-яких ритмічних структур, але, на відміну від ударних, з можливістю уяскравлення їх сприйняття звуковисотними і мелодійними барвами (з новими якостями хроматизації, індивідуалізації, гомофонних паростків тощо).

Ф. Ландіно, сліпий автор мадригалів та інструментальних творів, за історичними даними володів надзвичайною мультиінструментальною виконавською майстерністю, блискуче граючи мало не на всіх музичних інструментах своєї епохи – окрім необхідних «серйозному» композитору органа і вельми популярної лютні, Ландіно славився грою на квінтерні (4–5-струнний щипковий інструмент лютневого сімейства, один з попередників гітари), сопілці і багатьох духових інструментах; а також був відомий як органний майстер і винахідник. У ренесансній універсальності митця сучасники підкреслювали інструментально-виконавський талант, який «приводив у захват», тож логічно припустити, що Ландіні певним чином диференціював і уособлював можливості інструментів такого широкого спектру, використовуючи їх у відповідних функціях в фактурі багатоголосних творів інструментального і вокально-інструментального форматів. Хоча в цілому тембральна диференціація ще не «працювала» у якості виразового засобу, і таке трапиться нескоро, адже наставала епоха царювання нідерландської поліфонічної школи, у якій все ускладнюване музичне структурування переважало над усіма іншими засобами, а церковні догми у збереженні «готичної соборності» не допускали індивідуалізації, яка (як початкова тенденція) все ж поступово проникала (орнаментованими фіоритурами, імпровізаційною варіантністю, «інструменталізованими» традиціями власної алілуйності юбіляцій) й до церковної музики. Музичний інструменталізм Відродження (вже володіючи певним досвідом народно-танцювального інструменталізму) не міг залишитися й осторонь вказаних ювіляційних оздоблень високих духовних жанрів, ніби приймаючи їх назад до себе в професійно і духовно збагаченому вигляді. Ювіляції спочатку «ризикували», можливо, чистотою ладовою та функціонально-голосовою організацій цілого, але закріплювані вдалі їх варіанти мали перспективу яскравого солювання (зокрема, й інструментального і вокального

інструментальної природи) або групового втілення (в одному або кількох голосах), не тільки слухацької, а й композиторської уваги, що вплинуло на їх професійне регламентування з метою збереження цілісності голосоведіння (структури), а також у пошуку мелодійно-художньої яскравості чисто музичної специфіки. Тобто, ця імпрізована тенденція отримує знаково-писемну або усно-виконавську традицію. Для музичних інструментів, наслідуючих ювіліяційні засоби виразовості, ця традиція важлива поступовим виділенням і установленням серед безлічі варіантів «своїх», найбільш властивих конкретному інструменту віртуозних пасажів, інтонаційно-ритмічних фігур і структур, просторово-аплікатурних і звуковидобувальних прийомів. Усе це сприяє і еволюції, модернізації, виникненню нових інструментів.

У добу Відродження з'являються й перші інструментознавчі праці. Значною у цьому відношенні є «*Misica getutscht*» Себастьяна Вірдунга (1460 – після 1511) – священика і музичного теоретика з м. Алберг. У формі традиційного діалогу між автором і його уявним співрозмовником Вірдунг здійснює класифікацію інструментів (струнні, зокрема й клавішні, крім органу; духові – «флейтові» або «виготовлені з порожнистих трубок», а також орган; «виготовлені з металу або інших звучних матеріалів», тобто ударні) з зображенням і докладним описом інструментів; аналізує нотні табулатури; обговорює питання навчання гри та інструментальні прийоми на усіх описаних різновидах, виявляючи неабиякі знання їх специфіки. Менш, ніж через двадцять років після Вірдунга, інший видатний інструментознавець, Мартін Агрікола (1486–1556) у фундаментальній тритомній праці «*Musica instrumentalis deudsch*» (витримала п'ять видань тільки до 1545 року) вже дає оновлену інформацію до деякі модернізовані або нові інструменти і прийоми гри. Так, поперечна флейта швегель за цей час накопичила чотири різновиди (що вказує на ансамблевій формі музикування і звільнення від військової обмеженості застосування на шляху до нової камерної функції). Описуючи діатонічну ще тоді арфу, Агрікола вказує на природне розташування пальців при гри акордами «через струну». Про поетичну інструментознавчу працю Агріколи Фортунатов захопле-

но вказує, що «там міркування про всі інструменти підкріплюються ще й віршами «на тему», наприклад: «Коли ж поляк її візьме, / то звук сам чорт не розбере...» [825, с. 31].

Навіть за умов пануючого вокально-інструментального синкретизму (при явній перевазі, свідомій первісності першого чинника) незаперечними вже у добу раннього Відродження є: участь музичних інструментів у виконанні провідних ренесансних жанрів – мадригалів і мотетів, вплив інструментальної гри на стильові характеристики вказаних жанрів і далі – на церковну музику; як і раніше – значна роль інструментів у світському (домашньому, придворному, міському) музикуванні і тому – поява аранжувань пісеньних мелодій для окремих інструментів. Р. Грубер, вслід за М. Шнейдером, навіть вказує на звучно-тембральну специфіку музичного інструменталізму ренесансної доби в цілому (при «внутрішньо»-музичній відсутності тембрально-змістовного диференціювання), вказуючи на тяжіння до «сухуватих, гугнявих, різких тембрів» [цит. за 443, с. 56] (саме тоді у складі інструментальних ансамблів розважальних жанрів на провідних ролях остаточно закріплюються характерно-гугняві язичкові – поммер, шалмей, крумгорн), що пов'язане, на думку дослідника, зі східними впливами у Франції, Іспанії та Італії аж до XIV століття. Можливо, ці характерні тембри в уяві ренесансної людини відтворювали правду простих людських (земних) відчуттів, жанрово-карнавальної (живописної) образотворчості, природних замальовок. Навряд чи це можна назвати навіть «деяким пожвавленням інтересу до тембрової різноманітності» (С. Левин [443, с. 56]), але пошуки нової чуттєво-антропологічної і природно-пасторальної образності на шляху автономізації музичного мистецтва (з опрацюванням власних засобів і власної мови) очевидно просувалися у різних напрямках, зокрема, у бік виникнення нового інструментарію та численних різновидів. Інструменти все активніше допомагають у цьому процесі, поступово складаючи засади для створення контрастів (голосу і між собою) як основи музичної драматургії.

Таким чином, *музичний інструменталізм (як і у попередню добу) знову своєрідно каталізує процес автономізації музики*

(вироблення власних специфічних засобів виразовості і власної мови) в цілому. Великої популярності та ефективності у цьому процесі набувають лютня, орган, віола (яку остаточно переважає у XVII столітті скрипка), від XVI століття – клавіри та різноманітні камерно-ансамблеві форми музикування. Перші друковані нотні збірки поряд з духовними творами пропонували й *інструментальні п'єси* для лютні³⁵⁰ (хай спочатку і на вокально-інструментальному матеріалі – обробки мотетів, шансонів, фроттол, народних мелодій, хоралів тощо). У грі на органі, лютні, віолі, ранніх клавірах, скрипці, духових *формується і кристалізуються принципи варіантного* (фактурного, мелодійного, ритмічного) *розвитку теми-мелодії, техніка інструментальної імітаційної поліфонії, практика ефектного використання дисонансів і хроматизмів.*

Звичайно, церковна музика, навіть, допускаючи у західній культурі інструментальні звучання, на передній план смислотворення виносила слово, щоб не відволікатися на мелодійні прикраси (які часто виникали саме в інструментальній партії, котра замінювала хоровий голос). Світська музично-поетична традиція також орієнтувалася на закони текстової структуризації, але принципи і засоби чисто музичної виразовості все більш впевнено прокладали собі шлях до автономного значення, *у тому числі, у позавербальному інструментальному вираженні.* Як і у попередню добу, в описаних процесах музичні інструменти зіграли важливу роль, відтепер – з тенденцією самостійного функціонування. Адже саме в умовах відсутності слова стають помітнішими і кристалізуються чисто музичні засоби впливу, що було зафіксовано у розвитку в XVI столітті *перших інструментальних жанрів* – ричеркара, канцони, фантазії, прелюдії, токати тощо.

Поруч з усвідомленням сформованої протягом середньовіччя фігури музиканта-професіонала, створювача музики (з необхідним фондом знань музичних законів та інструментарію, комплексом здібностей, необхідністю постійного вдосконалення виконавської майстерності, у тому числі, на все більш ускладнених інструмен-

³⁵⁰ Зокрема, три лютневі табулатури для лютні О. Перуччі (1507–1509 рр.).

тах і з появою нових прийомів гри, потребуючих все більшого часу і зусиль) як у церковних, так і у світських жанрах, посиленням естетичної функції і впливу, *народжується й розуміння музики як мистецького явища самостійної значущості; зокрема, її позавербальної (позапоетичної) здатності*. Новий професіонал Відродження фактично стає композитором-особистістю³⁵¹, «не вченим-церковником або церковним співцем-майстром, не трубадуром або трувером з рицарського чи бюргерського середовища» [706], а винахідником *психологізованого звучного типу сприйняття, який остаточно сформується на початку XVII століття* (саме тоді буде зафіксований й шлях музично-інструментальної самодостатності). Вибудовуючи власні засоби впливу, музика (а також музичні інструменти, їх звукове поле і засоби втілення) виступають носієм власного етосу, стають джерелом гедоністичних і взагалі різноманітних почуттів, *все більш актуальних чуттєвих мистецьких виражень у визнанні за ними нової естетичної цінності*.

Якщо християнський досвід емоційного музично-звукового слухання середньовіччя повністю підкорявся вектору структуризації матеріалу, напрацюванню «архітектурних» принципів організації музичного твору (ключовий середньовічний жанр – мотет – фактично комбінував фрагменти різних творів), то доба Відродження накладає свій відбиток на створення і сприйняття музики у частині поступового нарощування мелодійного (чуттєво-витонченого) начала з логічним одночасним народженням гомофонних (вертикальних) принципів багатоголосся³⁵². Тут треба вказати на певне запізнення музичного мистецтва у порівнянні з іншими видами

³⁵¹ Характерно, що в Італії XIV століття можна споглядати перше накреслення біографічного жанру щодо композитора. Італійський історик і літератор Філіппо Віллані (прибл. 1325–1405) у другому томі «Книга про походження Флоренції і її знаменитих громадян» («Liber de origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus») поруч з характеристиками Бокаччо, Петрарки, Джотто дає опис особистості Ф. Ландіні. У XVI столітті С. Квікельбергом (1529–1568) створена перша біографія Оlando Ласса, з яким автор був особисто знайомим. Тема творчої особистості (композитора або виконавця) стає у XVI столітті однією з найскладніших, але постійно звучних (від Тинкториса, Глареана до Царліно та інших), так чи інакше її зачіплюють усі ренесансні автори.

³⁵² Докладно про це див. у дисертаційному дослідженні М. Румянцевой «Еволюція гармонічної вертикалі західноєвропейського багатоголосся XIII – початку XV століть» [686].

щодо виявлення суто ренесансної парадигми: уявлення про особливості втілення античного начала певним чином розмежували музичний контент вже у XVI столітті (тоді ж зримо активізувалися, а точніше, накопичили серйозні напрацювання для подальшого «стрибка» й музично-інструментальні сили). Одна частина вчених і музикантів-практиків Відродження залишалася вірною принципам мислення і формам нідерландської поліфонії, законам строгого письма (використовуючи при цьому у західній традиції удосконалений до того часу орган³⁵³ та інші інструменти [980] у рельєфному підкресленні-дублюванні хорових голосів або у заміні їх для досягнення цілісності і послідовності поліфонічного розгортання, часто з колоруванням, у підкреслено низькому³⁵⁴ та високому³⁵⁵ «неголових» регістрах; в інструментальних вступіх і заключеннях, зокрема, вказаними вище новими жанровими інструментальними формами) і не приймала нових ідей, які виникали в італійських придворно-музичних колах від другої половини XV століття. Інша частина, у колах т. з. «академії» – незалежних об'єднань вчених, поетів, музикантів – сміливо проголошувала нові нецерковні мистецькі ідеали (тут, звичайно, інструментам відводилась активна роль, як добре апробованим у розважальних жанрах попередньої доби), орієнтовані на осучаснені античні ідеали. Важливим був той факт, що академії (колегії, камерати) «пропонували» не тільки виконавців і створювачів музики, але й слухачів. Один з учасників такого союзу – Флорентійської камерати³⁵⁶ – композитор, лютнист і математик Вінченцо

³⁵³ Характерно, що найважливіші модернізації органів того часу (ножна педальна клавіатура брабантського органіста Луї ван Вальбека (пом. 1318 р.); максимально барвисті тембри, розподілені між різними клавіатурами, що стимулювало мистецтво регістровки) належали саме нідерландським майстрам – на відміну від італійської органобудівельної школи, яка в епоху Фрескобальді трактувала орган як механізований хор. Звідси і більш інструментальний характер звучання творів, створюваних в той час нідерландськими композиторами, і трактування звучання акапельних хорів в характері «органної» однорідності. Цікаво також, що нідерландські органісти не супроводжували спів грою під час служби, а тільки імпровізували на інструменті до і після проповіді [30, с. 39–40].

³⁵⁴ Ножна педаль.

³⁵⁵ По-інструментальному міцно-яскравому.

³⁵⁶ Флорентійська камерата (від італ. Camerata – компанія, корпорація) – об'єднання поетів, музикантів, вчених-гуманістів, любителів музики, що склалося у 1573 році у Флоренції з ініціативи композитора-мецената Дж. Барді та Я. Корсі. Серед відомих учасників – поет О. Рінуччіні, співаки і композитори Дж. Каччіні, Я. Пері, В. Галілей (батько Г. Галілея) і ін.

Галілей (1520–1591) у роботі «Діалог про давню і нову музику» (1581) навіть виступив проти поліфонії, за гомофонний стиль письма, проголосивши, що в «скоєному мистецтві» церкви не містяться бажані античні (зокрема, монодійні) ідеали і назвавши нідерландців та їх послідовників «середньовічними варварами» [479]. Орієнтування членів камерати на античну класику не заважало їм одночасно проголошувати сучасні своїй епосі погляди на *важливість людських переживань, які вони оцінювали як «творчу новизну»* (inventio) [там само]. Тож висунута ідея відродження давньогрецької трагедії, спиралася не на концепції античних авторів, а тяжіла до гедоністично-розважального, естетично-красивого, емоційно-чуттєвого трактування стародавніх міфологічних сюжетів³⁵⁷.

Взагалі ренесансна музична «революція умів» відбулася не одночасно у різних європейських національно-географічних регіонах (у чуттєво-театралізованій Італії це XIV століття; нідерландська школа сформувалася у XV – після чого обидві культури впливали на творчість усіх інших національних шкіл; Франція, Німеччина, Англія, Чехія, Іспанія яскраво виявляють ренесансні ознаки вже у XVI столітті; Східна Європа своєрідно приєднається аж у XVII). Адже період XIV–XVI століть називається у музиці епохою Ренесансу з певним спрощенням реальної ситуації у музичному контенті, скоріше, відповідно до хронологічних паралелей історії та інших видів мистецтва. Згідно з О. Лосевим, «справжня і основна естетика Західного Ренесансу ніколи не виступала в чистому вигляді. Її справжні представники завжди, волею чи неволею, виявлялися виразниками і колишньої, цілком доренесансної естетичної свідомості, а також і такої свідомості, яка по-справжньому розвивалася тільки в наступні століття» [479]. Дійсно, є достатньо підстав стверджувати, що композитори-виконавці XIV–XVI століть (крім, мабуть, Італії) були прямими спадкоємцями середньовічної

³⁵⁷ Власне так флорентійці йшли до тих принципів, які через майже півтора століття (у XVIII) увійдуть до сфери майбутніх оперних характеристик.

музичності³⁵⁸, розвивали пізньосередньовічні (багатоголосні) принципи музичного письма та використання відповідних просторових, символічних аспектів, які втім, поступово наповнюються іншим змістом – змістом своєї епохи. Мабуть тому Йоганн Тинкторис (1435–1511) справедливо оцінював музику своїх сучасників з різних національних шкіл (Дюфаї, Беншуа, Окегема, Данстейбла та інших) як «нове мистецтво». На відміну від середньовічного протиріччя Земного та Небесного, плоті і духу, матеріального та ідеального, в музиці Відродження зовнішній світ людини (яка починає усвідомлювати свою індивідуальність, до речі, формування європейських музичних та, зокрема, інструментальних – органних, клавірних, лютневих, гітарних – шкіл ґрунтувалося на діяльності видатних музикантів-особистостей) протиставляється світу внутрішньому, психічному, про що свідчать право авторизувати свої прізвища у музичних творах, більша сміливість у використанні нових (авторських) засобів виразовості; виражені естетичні тенденції у світській і духовній музиці і формування духовних засад у світській; діалектична єдність тілесного і духовного як нова Ренесансної гармонії у теоретичних працях і творах мистецтва. Художня освіченість (зокрема, гра на музичних інструментах) визнається важливою стороною розвитку людини, умовою її гарного виховання і думок (що також відроджує античні ідеали, але інструментарій, засоби його виразовості та функціональність значно модернізувалися). Музика серед інших видів художньо-творчої діяльності у добу Відродження набула, мабуть, «особливо широких можливостей громадського впливу», будучи «всепроникненою» більше за інші мистецтва, як «незмінна частина побуту простих людей, надбання багатьох груп

³⁵⁸ Недаремно музично-теоретичні праці XIV–XVI століть (Йоганн де Муріс, Вальтер Одингтон, Симон Тунстед, Йоганн да Грохео та ін.), продовжуючи тенденцію, що почалася з XII–XIII століть, демонструють «інструментальний» (структурний) характер. Кількість робіт, які звертаються до вищих пояснень і узагальнень, різко скорочується, хоча і вони мають місце, наприклад Йоганн Тинкторис, критикуючи гармонію сфер і містико-космічні порівняння, наводить біля 20 функцій «практичної» музики (прогання тугу, пом'якшує жорстокість, виганяє диявола, викликає захват, перемагає злу волю, радує людей, допомагає в праці, викликає любов, збільшує радість на бенкетах і т. д. [603, с. 17]), тобто синтезує античне і середньовічне розуміння музики. Фактично Тинкторис розвиває ідею багатофункціональності музики.

мандрівних по Європі музикантів, нехитра розвага у домашньому колі скромного городянина (спів, гра на лютні), пишний і голоснозвучний супровід великих придворних свят, серйозна, прониклива і «наукова» учасниця церковного богослужіння, поетично-вишукане, часом рафіноване мистецтво у колах гуманістичної художньої інтелігенції, імпульсивна, картинно-образотворча, внутрішньо театралізована французька поліфонічна пісня, сучасна Рабле» [450, с. 111].

Філософською основою (поруч з соціально-економічною – ствердження товарно-грошових відносин, зародження капіталістичних принципів у мануфактурах Італії; утворення нових монархій, відкриття нових земель; енциклопедичний розквіт наукових і художніх знань) такої естетичної концепції стали пантеїзм і гуманізм. Перший яскраво прокоментував Джордано Бруно: «Те, що викликає в мені любов до тіла, є деяка духовність, видима в ньому і звана нами красою, і складається вона не в більших чи менших розмірах, не в певних кольорах і формах, але в якійсь гармонії і узгодженості членів і фарб. Це показує відома, доступна почуттям, спорідненість тіла з духом» [565]. Цей чуттєвий аспект «пророств» крізь загальну «вчену» догматику церкви та наслідуваний від середньовіччя музичний «культ структури» у появі перших спроб образної фіксації тематизму, розвитку мелодійного начала. Інший (гуманізм) пов'язаний з поступовим витісненням середньовічного теоцентризму – ренесансним антропоцентризмом, зростанням самосвідомості і значущості особистості (паралельно з тенденцією до індивідуалізму і титанізму у позитивному і негативному смислах [479]), визнанням нової естетичної цінності – людського почуття, що, зокрема, відбулося у зустрічному русі церковного і світського пластів музики з відповідними секуляризацією церковних жанрів і художньо-духовним поглибленням світських, а також у вказаній увазі до мелодійного аспекту. Гуманістична основа високого розквіту світського музичного мистецтва нової епохи позначилася не тільки на вокальних, а й на інструментальних формах. Так, нідерландська поліфонічна школа, не використовуючи орган безпосередньо під час церковної служби (співу), стала фактично фундатором органного інструменталізму. Знаменита венеціанська школа з її

тенденцією яскравої театралізації-карнавалізації поряд з подвоєнням або заміною хорових голосів різними інструментами, активно використовує самостійні звучності інструментальних святкових ансамблів³⁵⁹ (досить гучних та різких за тембром, з тромбонами, тубами, корнетами, віолами, пізніше – скрипками), в яких суттєво оновлюється тематизм: використовуються інтонаційні прикраси, часті контрасти, інструментальні формули (фанфарні, маршоподібні, танцювальні; висхідні і низхідні гами-пасажі, як прояв експресивності, спонтанності), «нова» посилена експресивність, прийоми театралізації, нарощуються якості віртуозної концертності. Нові покоління англійських композиторів XVI століття разом зі створенням школи англійських мадригалістів започаткували і нову галузь інструментальної музики для верджінела (які набули широкого поширення вже в XVII столітті). Ну а без лютні (в професійному і любительському музикуванні, з вказівкою авторського імені та анонімно³⁶⁰, на усній і письмовій основі) не могли обійтися жодне свято, вуличні, домашні та дворові збори, танці, зокрема – у виконанні чисто інструментальних жанрів (ричеркара, фантазії, *характерних*, часто програмних, і танцювальних п'єс тощо). На користь актуалізації і надзвичайного поширення практики чисто інструментального виконавства свідчать збережені у Буксхаймському картезіанському монастирі від 1470 року біля 250 поліфонічних інструментальних п'єс, а також відомі ноти інструментальних аранжуваль пісень і танців знаменитого французького музичного видавництва П'єра Аттен'єна³⁶¹ (невід. рік – 1552), один з розділів яких фактично презентував виконавський (зокрема, й інструментальний) стиль

³⁵⁹ Ця міська середньовічна традиція оновлюється новими інструментами, удосконалюється й музично-мовно.

³⁶⁰ Т. Ліванова пише, що ця анонімна побутова лютнева музика Відродження «немов належала всім: країни як би обмінювалися своїм репертуаром, в італійських збірниках з'являлися німецькі танці, в німецьких – італійські, польські, французькі» [450, с. 285].

³⁶¹ П. Аттен'єн – один з найдавніших нотних видавців, який застосовував нову систему нотного набору (за допомогою друку в один прогін, де одна літера – це нота з частиною нотного стану, що дозволяло набирати навіть багатоголосся музику), створену в 1525 р. П. Отеном. Разом у 1528 році вони заснували в Парижі музичне видавництво, яке існувало до 1557 року і видавало у ті часи переважну більшість французької і фламандської музики.

епохи – «Вісімнадцять народних танців, забезпечених переробками і завитками» [443, с. 65].

Таким чином, світоглядні спрямування Відродження сприяли і розвитку інструментальних чинників музики, як чуттєво-дотичних (тілесних) звукових носіїв у вираженні «земних» рухово-моторних і мелодійно-ліричних показників та узагальнено-«неземних» музичних ідей; як антропологічно-конструктивно спрямованих, штучно зроблених знарядь; як сталих представників секуляризованого звучного простору; як індивідуально розташованого у виконавському музичному діалозі атрибуту (кожен грає на своєму інструменті сам) і навіть як своєрідного втілення ренесансного титанізму – у збільшених звучних можливостях інструментального вираження (включаючи багатоголосся, віртуозно-інструментальні, артикуляційно-динамічні прийоми) або конструктивно-звучних властивостях органу.

Але за умов помітних зсувів у музичному мисленні XV і особливо XVI століть («підготовка» гомофонії, певна індивідуалізація мелодики, кристалізація деяких музично-інструментальних жанрів), такого фіксованого інсайтоподібного зламу традиції, як це станеться пізніше – у XVII столітті, не споглядається (це логічно в аспекті дії «немиттєвого інсайту», коли останній готується заздалегідь, а враховуючи складність «невидимих» музичних процесів, століття заздалегідь). Саме до XVII століття, забігаючи наперед у розгортанні нашої наукової концепції, відносимо найважливіший акт автономізації музичного інструменталізму.

Музична ж культура XV століття явно продовжує нарощувати конструктивно-технологічний, математично-поліфонічно структурований потенціал музичного матеріалу, фіксуючи вищий порядок світобудови³⁶². Новим поштовхом тут стає нотопис, а особливо нотодрок (започаткований і патентований Оттавіано Петруччі 1489 року в Венеції), коли структурна строгість композиції стала

³⁶² Втім, остання теза, закріпившись за музикою ще за часів античності, діє і по сьогодні. Недаремно І. Стравінський і у XX столітті проголосив його життєздатність: «Феномен музики даний нам єдино для того, щоб внести порядок до усього існуючого» [771, с. 99]. Змінюються лише норми і закони упорядкованого структурування музичного матеріалу (навіть за умов сучасного втілення «відсутності порядку»).

геометрично зримою і отримала можливість широкого поширення, фіксуючи не тільки авторське право, а й виконавську свободу не-обов'язкового запам'ятовування і зримо-конструктивного оформлення. Але ці нові «щаблі свободи» були орієнтовані на удосконалення поліфонічних законів попередньої доби (першу лінію тут знову посідають релігійні жанри, передусім, меса, струнку музично-циклічну цілісність якої з «оживленням» народною мелодикою у XV столітті оформив Гійом Дюфаї) і не порушували принципово середньовічної структурної парадигми, що сприяло розквіту, зокрема, впливової нідерландської поліфонічної школи, використанню поліфонії в мистецтві трубадурів та у нових, інструментальних формах (ричеркарах, канцонах, прелюдіях), привівши, нарешті, до барокової інструментальної фуги. В. Богомолів в цьому аспекті вказує не просто на розквіт ренесансної структурованої поліфонії, а на певний пік «милування структурою» в цілому, переважання «цінності композиційної досконалості над іншими моментами» [87, с. 137], наводячи у підтвердження низку «структурних завдань і головоломок» в нотах нідерландських поліфонічних творів³⁶³. П. Ківі також оцінює цей етап «культу структури» як період «чистої музики»³⁶⁴ (у сенсі важливості музичного структурування як такого, а не тільки вербального тексту), диференціюючи в музиці Відродження *art* (мистецтво) і *craft* (ремесло)³⁶⁵ [там само]. До того ж «милування структурою», з одного боку, висувуючи на перший план (і вирішуючи) проблеми музичної специфіки контрапункту, складання цілого, з іншого – провокувало втрату у важкому словесно-музичному творі (наприклад, в мотетах з поєднанням різних текстів, часом на різних мовах) цілісної дискурсивної свідомості. Усвідомлення ж специфічно музичного смислу багатоголосся (цілого) ставало менш утрудненим поза сприйняття вербальних значень

³⁶³ Наприклад, в месі Жоскена Депре «*Missa La Sol Fa Re Mi*», назва якої, використовуючи буквально вказану послідовність тонів обраного *cantus firmus*, є в той же час складом поширеної фрази невідомого аристократа «*Lascia fare mi*» («не заважай мені»), якою той без належної уваги відсилав своїх прохачів; композитор же таким чином глузував над несумлінним аристократом.

³⁶⁴ До майбутньої концепції «чистої» або «абсолютної» музики це не має відношення, хоча і тут мова йде про певну незалежність від тексту, тобто про чисто музичні засоби.

³⁶⁵ Нагадаємо, для середньовічної музичної парадигми цінним вважалося саме ремесло.

у їх нашаруванні (у різних голосах, з колоруванням, з різними текстами). Таким чином, складна структуризація і текстуальна варіабельність поліфонічного словесно-музичного твору самі підспудно роблять вербальний текст вторинним по відношенню до музичних ознак, з одного боку, емансипуючи поліфонію як музичну структуру, з іншого – дозволяючи *легко замінювати співочі голоси на інструментальні*. У такому аспекті легше пояснити і використання у якості *cantus firmus* для церковних мес відомих народних мелодій (пісень, апробованих у попередніх століттях в цілісних музично-поетичних творах), текст яких міг бути занадто вільним, несумісним з релігійними настановами. Але такі факти тільки підтверджують укорінення і розвиток у XV–XVI століттях *чисто музичного структурування* (не пов'язаного з вербальним текстом оригіналу, а «штучно» доданого до нового, релігійного тексту) як *специфічного вже музично-мовного засобу і як логічної, таким чином, передумови для заміни хорових голосів на інструментальні аж до повного інструментування партитури на органі або в інструментальному ансамблі*. Втім, складне структурування стає ключовою проблемою, більшою мірою, великих форм, зокрема меси³⁶⁶, де необхідно вирішувати питання формоутворення масштабної композиції, музичного розвитку в її рамках³⁶⁷. Але формотворення і складне структурування, будучи формально-матеріалізованими засобами, виявляло й необхідний інший бік музичної творчості – ідеаційний: відбувалася зміна у ставленні до образного змісту великого твору³⁶⁸.

³⁶⁶ Хоча великі і малі музичні форми Відродження належать одному художньому світові і впливають одна на одну.

³⁶⁷ Загальна духовно-наукова спрямованість художнього контенту Ренесансу з вивреною точністю у розгортанні грандіозних композицій (відкриття Філіппо Брунеллескі перспективи та усталена анатомічна пропорційність людського тіла у живопису, строгі математичні принципи прекрасного в архітектурі Леоне Баттіста Альберті та інше) спонукала і музикантів шукати подібної чіткої, систематизованої структуризації форми. Великі (духовно-церковні, передусім) задуми вимагали великих форм на основі власних, музичних «розрахунків» та методів розгортання (Т. Ліванова назвала їх «продовженням музичного висловлювання» [450, с. 138]).

³⁶⁸ Цей процес музичного руху від простого до складного яскраво демонструє творчість Дюфаї. Його поліфонічні пісні «на зразках», мотети і нарешті меси втілюють «ніби різні ступені труднощів у вирішенні проблеми тематизму, його розвитку, а також формоутворення в цілому» [450, с. 138], досить активно задіюючи інструментальні звучання.

Малі ж форми (вокальні та інструментальні), зокрема, пісні, «пісенні мотети» (Т. Ліванова [450, с. 141]), нові інструментальні жанри – сприяють виділенню верхнього (частіше) голосу та відповідному розвитку мелодійного начала (це яскраво представлене, наприклад, у мотетах Г. Дюфаї, у якого ця проблема позначилася як центральна).

Ренесансне музичне структурування демонструє поступовий «прояв» нового ідеалу цілісності (у строгому стилі), який розуміється як просторово-реєстрова (непласка, об'ємна) повнота і замкнутість. Відповідно середньовічний «тоталітарно»-ієрархічний принцип співвідношення голосів (все підкорюється *tenor*'у) вже з середини XV ст. замінюється просторовим (*bassus*, *altus*, *superius* або *soprano* – низький, високий, верхній). Притаманні мистецтву Ренесансу у цілому просторові категорії задають вектор розуміння усієї наступної європейської музики з тенденцією посилення впливу на музичне мислення аж до сьогодення. *Музичний інструменталізм у цьому розумінні конкретизує і заохочує просторові параметри мислення «під пальцями», як і реформа нотації Гвідо Аретинського, яка відкрила шлях до апогею просторових категорій музично-поліфонічного мислення з можливістю перегрупування усього музичного твору в цілому – виділення одного з голосів не за формальним статусом утримання цілісності (*tenor* або *cantus firmus*), а за критеріями просторових висоти та глибини («близькості») одного з голосів; утворення груп голосів, які об'єднуються у «вертикаль» на противагу мелодійній «горизонталі» з тяжінням до «нової ладовості».*

Більш вільні (і інструментально активні) світська і фольклорна сфери також підкорюються структуруванню, якого в музиці принципово неможливо уникнути, оскільки воно є важливим засобом розгортання музичного хронотопу. Але у цих сферах (при функціонуванні поліфонії) ключовою формою виступає *варіантність* (все більш притаманна і церковним жанрам), яка наслідуються від Середньовіччя, але стає все більш *системною* (надалі, набувши нового досвіду у мажоро-мінорних умовах, варіантність сягає згодом кількох піків – у добу романтизму і потім у XX–XXI століттях,

в яких «комбінаторика конструктивістського типу стає взагалі самостійною системою» [161, с. 10–12] на новому «витку спіралі» у порівнянні з ренесансним «культутом структури»). І якщо у добу Відродження на цьому фоні виокремлюються перші інструментальні жанри, то у ХХ–ХХІ століттях саме інструментальна музика стає найбільш придатною, яскравою і улюбленою сферою втілення різноманітних технік сучасної композиції та «структурно-комбінаторного мислення».

Стосовно XV–XVI століть, можна констатувати, що «принцип *varietas*» (різноманітність) тут виступає *специфічною рисою тематичного розвитку*: переважна остинатність середньовічного музичного мислення змінюється на втілення ідеї поступального руху-розвитку (де інструментальні засоби набувають все більшої ваги). Цей провідний мистецький принцип нової епохи вимагає розвинутої системи прийомів і техніки, у якій удосконалені до того часу, широко апробовані і різноманітні музичні інструменти стають важливим засобом у руках створювачів музики – зі співом і без нього, з можливістю мобільної виконавської авторської реалізації багатоголосся (поліфонічного та народжуваного гомофонного), сольної на клавішних або у невеликому (на відміну від хорової капели) інструментальному ансамблі; не тільки без динамічних і структурно-комбінаторних втрат, а часто з «посиленими» можливостями. Новий виконавсько-імпровізаційний принцип розвинутої варіативності Ренесансу починає виявляти себе на різних рівнях стилістики музичного твору – від мелодійно-тематичного (варіантність мотивів, фраз, тем та більших структур засобами колорування, оспівування інтонаційних опор, транспонування, міграції, сегментування; мотивна розробка тематичних сегментів; авторські каденції наприкінці фраз та мелодійні вставки у серединні розділи текстової фрази тощо), метро-ритмічного (не просто переритмізація теми, а ланцюг безперервних варіантів; числовий принцип метричного збільшення/зменшення), композиційного (варіантна повторність розділів форми, мотивне виокремлення, наскрізне імітаційне письмо XVI століття з функціональною рівністю голосів – усе це сприяє інтонаційній єдності голосів і цілого), жанрового (наприклад, пародії,

коли один жанр стає основою іншого або використання однієї теми в мотеті, месі, мадригалі, інструментальних жанрах тощо) до стильового (як авторської манери письма і як стильового маркеру епохи в цілому) і, навіть, естетичного (оновлена повторність як творчий метод; широкоохоплюваність-різнобічність творчо-наукових устремлінь ренесансних митців, як і різних варіантних боків створених ними композицій) [785, с. 14–17]. Можна сказати, що *варіантність стає не тільки технологічним музичним засобом, а й важливою рисою мислительної парадигми* (в цілому і, зокрема, музичної), «пронизує весь Всесвіт епохи Відродження», бо, за словами Тинкториса, «*varietas – є річ, яка доставляє найбільшу приємність*» [785, с. 17], тобто набуває художньо-естетичних рис.

Ключовий художній принцип Відродження – *varietas* – через мелодійне колоруювання і ритмічні перетворення спрямовує тему на «організацію самої себе», повідомляючи таку якість всій композиції у цілому. Колоруювання стає вельми різноманітним за масштабами та прийомами (від одного до декількох звуків, слідом за якими йдуть опорні тони оригіналу, до привнесення послідовності звуків, які сусідять з опорними тонами першоджерела, не порушуючи форму його викладення у цілому [785, с. 19]). Наприклад, первинна тема мотету Дж. Данстейбла «*Ave Reglra ceiorum*» з відомого антифону отримує не властиві першоджерелові риси гнучкості й вишуканості, коли опорні тони оригіналу залучаються до загального потоку мелосу, демонструючи надзвичайну (інструментальну) віртуозність. В результаті поліфонічна форма розгортається подібно до ланцюгу варіацій на одну тему, де прийомами тематизації багатоголосся виступають різного роду фактурні дублювання, симультанна варіантність та імітаційно-секвентне письмо [там само]. Введення багатоголосного комплексу супроводжується рясною мотивною розробкою провідних тематичних сегментів у творах О. Лассо («*Je aula desheritee*», «*lo son ferito*», «*Veni la hor-tum meum*»), Палестрини («*Dies sanotifloatus*», «*Testiva 1 colli*», «*Sine nominee*») та ін.

Імпровізаційна природа ренесансної варіативності, звичайно, доступна (досвідченим, навченим майстрам) і органічна вокальному (вже менше – хоровому) втіленню, *набуває більшої свобо-*

ди, віртуозності, блиску, технічних можливостей в інструментальному виявленні. До того ж в імпровізації (створенні музики) на багатоголосних інструментах (органі, клавірах, менше – лютні) і у нечисленних інструментальних ансамблях (у порівнянні з дубльованими партіями хору) має місце виконавсько-композиторсько-«диригентська» (мисленнево-слухова і кінетична) *централізація мислення і виконання*, коли в єдиному особистому (і особистісному) мислительно-звуковому розгортанні відбувається розвиток варіантних деталей і завершеність-замкненість цілого. Втім, необхідно пам'ятати, що остаточно ця централізація, як і кристалізація позавербального інструментального вираження, відбудеться тільки у наступну добу (як остаточно індивідуалізація, «квітуче» розкриття особистості у музично-мовних засобах – тільки у романтизмі). Ренесансні ж художні форми-варіанти являють собою комплекс змодельованих в образах реальної дійсності ідей божественного розуму і породжених від нього. Митці (музиканти) їх тільки наслідують, перетворюючи в рамках існуючих структурних та інтонаційних канонів, з метою виявити Божественну мудрість і її проєкцію на земні форми краси (у тому числі, людської, почуттєвої). Отже почуттєві реалії (зокрема, й музичні) ніби вбудовуються митцями до «готових і традиційних образних форм художньої переробки дійсності, відкритих і накопичених багатьма поколіннями попередників. В умовах такої багатозарової типізації авторське/особистісне реалізується у вигляді коментаря-трактування традиційних ідей і сюжетів. Особливості (варіативної – А.Ч.) інтерпретації першоджерел/художніх прообразів і дозволяють визначити індивідуальні ознаки стильової манери художника, а також національну і соціально-психологічну своєрідність його художньо-пізнавальної діяльності, яка наприкінці ренесансної епохи намічається досить ясно, що підтверджує нашу концепцію передінсайтової доби (для музичного інструменталізму, зокрема). *Варіативність обробки сталого, знайомого матеріалу та нових, власних тем і виступала у якості особистої мистецької ініціативи як зручна (не занадто «відповідальна», без кардинальних «симфонічних» перетворень) перехідна модель від неусвідомленої колективності відтворення середньовічних релігійно-фантастичної, молитовно-аскетичної та народно-карнавальної форм, де художні*

прийоми ще не усвідомлюються в їх естетичному статусі, – до завоювання «стихійно-земного», «стихійно-особистого і артистично-суб'єктивного індивідуалізму» (О. Лосев [479, с. 397]), початкової авторської самосвідомості, де прийоми та принципи художнього узагальнення-структурування все більш усвідомлюються як індивідуальний (композиторський і виконавський, або у поєднанні цих якостей, творчий акт). Музичний інструменталізм (враховуючи рівень удосконалення інструментарію та виконавської майстерності), у порівнянні з вокалом³⁶⁹, надає певних об'єктивних переваг у поширенні і розвитку варіативного методу «сольністю» спілкування з інструментом, яка відрізняється можливостями «незалежної від інших» імпровізації і багатоголосною (крім духових) фактурою; кристалізованих кількома століттями віртуозних навичок («під пальцями»); опредметненою наочністю артистичного подання.

Особливо рельєфно риси варіативності виявляються у фольклорі і світському мистецтві³⁷⁰ (з традиційною активністю інструментів), що обумовлене іманентно-природною «нескінченністю низки імпровізацій» (Є. Гіппіус [532, с. 160]) першого і вказаною вище тенденцією до індивідуалізації другого. Фольклорний (або будь-який – усної традиції) музично-інструментальний твір за своєю природою не може бути єдиним, назавжди відкрystalізованим текстом. Він існує як «якась образно-стильова ідея», що припускає і, навіть, провокує «варіантність тлумачення, множинність шляхів прочитання... в безлічі творчо-виконавських актів мистецтва» [532, с. 160]. Тож, *варіантність «зумовлена природою традиційного інструменталізму, відображає множинність шляхів і можливостей структурних втілень певної образно-стильової ідеї, що лежить в основі конкретного твору народної музики»* [532, с. 162]. Писемна форма світської (придворно-салонної) музики Відродження, фіксуючи авторську позицію, зумовлюється іншим, ніж у фольклорі, принципово індивідуальним показником, де варіантність розвитку музичного матеріалу демонструє особисту оригінальність, яскра-

³⁶⁹ «Неймовірна», емоційно-віртуозна варіантність вокального стилю бель канто розпочне свій розвиток тільки у XVII столітті, з оформленням гомофонного вокального стилю і народженням італійської опери.

³⁷⁰ Не минаючи і церковну музику.

вість вираження, професійну віртуозність (у широкому та вузькому значеннях), розраховані на запам'ятовуване емоційне враження на слухачів та колег-професіоналів.

Можливості варіювання примножує багатоголосся, яке активно розвивається у добу Відродження. Це підтверджується взірцями творчості композиторів Нотр-Дамської школи, в музичному мистецтві *Ars nova*, нідерландських органістів, відражіналістів, лютнистів тощо. Починаючи ж з XVII століття, з розвитком «горизонтально-вертикально скоординованого мислення, виникають різноманітні типи системного комбінування елементів, що відносяться до різних виразових параметрів: мелодійних, гармонічних, тембральних, ритмічних, динамічних», коли «у численних варіаційних формах в епоху бароко яскраво розкривається структурна варіантність, притаманна комбінаториці. Але особливо чітко вона проявляється в сонатній формі класицистського типу» [161, с. 10] (саме тут відбудеться і «інсайтовий» зсув, «стрибок» у розвитку музичного інструменталізму, який дозволить йому предстати повноцінною автономною якістю вже виокремленого музичного мистецтва з власними законами, засобами, принципами мислення і викладення).

Таким чином, наслідуваний від середньовіччя «культ структури» суттєво оновлюється ренесансною світоглядно-філософською тенденцією посилення ролі індивідуально-особистісного – чуттєвого – начала. При цьому ренесансний індивідуалізм утворив специфічну модель, яка втілювалася у синтезі неоплатоністичних і гуманістичних параметрів. Перший, пов'язаний з проголошеними епохою античними ідеалами одночасної матеріально-тілесної та ідейно-духовної якості природного універсуму, «завжди рівному самому собі і Всесвіту» [160, с. 83], (що певним чином вписується й у нашу концепцію музичного інструменталізму, як носія дуалістичного ідеаційно-матеріалізованого принципу звучності в цілому та музично-інструментальної звучності), у Відродженні зливається з другим (гуманізмом), проєкуючи середньовічну модель «людини за зразком і подобою Бога» на «нову» (ренесансну) людину, яка сама стає «центром Всесвіту, її художником і творцем, на зразок тієї абсолютної особистості, витвором якої вона себе усвідомлювала» [479, с. 94]; ніби втілює у собі усе людство, усі аспекти людського

життя, здатності «втілювати класичну ерудицію у безпосередню дію і життєві формули» [60, с. 40–41].

Така антропологічна світоглядна позиція природно приводить до формування принципів універсалізації мистецького буття за горизонтальними і вертикальними показниками. Перший (горизонтальний) втілюється в універсальному, енциклопедичному типі науково-художньої діяльності творчої особистості як уособлення взаємозв'язку між усіма аспектами людського життя і їх доступністю людині для перетворення (а на рівні музичного мислення – в темброво-інструментальній, інструментально-вокальній універсалізації-взаємозамінності; в рівнозначній лінеарності індивідуальних поліфонічних голосів та, одночасно, формуванні провідного, індивідуально-мелодійного голосу з підлеглістю інших у народжуваній гомофонії; нарешті, в сольо-інструментальному – особисто-одноосібному звуковираженні на інструменті), що логічно приводить до другого показника (вертикального) – усвідомлення причетності особистості до «всезагальних» часових параметрів (минулого, теперішнього, майбутнього). «Внаслідок духу організації і ділового ритму ренесансного міста, час стає конкретним надбанням індивіда», «моїм часом» [226, с. 71], спресованим у подоланні часової віддаленості в «єдиний, такий, що важко розрізняється, образ всіх трьох часових шарів»³⁷¹ [226, с. 73] (може, звідси й «філософія» народжуваних імпровізаційних інструментально-моторних структур фантазії і токати, адже «емоційним еквівалентом» гуманістичної «думки про час» С. Уланова вслід за В. Кузнецовим називає «тріумф миті»; звідси й нескінченна лінеарність поліфонії). Звідси й посилення індивідуально-чуттєвого фактору, звичайно у специфічній ренесансній манері «стихійного самовираження людини в її споконвічній природі, мислячої і діючої артистично і розумію-

³⁷¹ Недаремно від ренесансних часів прослідковується й усвідомлення диференціації культурно-історичних діб «від минулого від сьогодні» зі спробою «розгорнути це минуле в чіткій часовій перспективі, розчленувавши його на періоди: античність, середньовіччя, наш час (тобто, Відродження – А. Ч.)» [226, с. 69]. Тепер, на відміну від омріяної античності, вже не Космос, а людина визначає собою «синтез розташованих у низці століть культур. Цей синтез даний їй від Бога і в ньому здійснюється божественна причетність людини до усього світового буття. Людям слід тільки зрозуміти і розшифрувати всю цю божественну мудрість» [60, с. 171].

чої навколишню дійсність не субстанціонально (чого вона повинна боятися), але самотяжінно-споглядально, чим вона могла тільки насолоджуватися і чому могла тільки майстерно наслідувати» [479, с. 609].

Ренесансна чуттєвість, вперше голосно заявивши про себе, звичайно, буде значно модернізуватися – ускладнюватися-поглиблюватися, інтелектуалізуватися-психологізуватися відповідно до світоглядних настанов наступних епох – романтизму, модернізму, постмодернізму тощо. Але з урахуванням мистецького накопичувально-розгортального принципу «відсутності заперечення» *саме ствердження вектору індивідуально-особистісного начала має історичне значення для розгортання музичної культури, зокрема, інструментальної*. Підсумовані крізь призму гуманістичного світовідчуття, життєвого (світського) суб'єктивізму, матеріалізованої чуттєвості, античні і середньовічні ідеї, доктрини, практичні і звучно-мисленнєві музично-виконавські надбання (у тому числі – інструментальні) набувають олюднення, живого відчуття особистісного «людського сходження до вищого світу, наповнену божественними енергіями природу і ідеальний світ як живу і в людському настрої цілком досягну красу» [479, с. 105]. Це відбивається не тільки на рівні ідей, а й у матеріалізовано-чутній сфері музично-мовних засобів, зокрема, специфічних, безпосередньо чуттєвих, які можуть «працювати» як у зв'язку зі словом, так і поза нього, в інструментальному вираженні, у одноосібному (один виконавець – один інструмент) пошуку їх, може, ще не цілком «на інструментах», але за беззаперечною їх допомогою. На думку В. Конен, «починаючи з пізнього середньовіччя прогрес музичного мистецтва залишався невіддільним від авторської індивідуальності» [400, с. 25].

Тож важливою проблемою ренесансних музично-мовних новацій постає втілення вже певної музичної образності через розвиток мелодійного начала, формування уваги до тематизму (в розвинутому вигляді ці параметри предстануть у наступну історичну добу). Втім, ця проблема також отримала у Відродженні нелінійний характер. Адже необхідно зазначити, що індивідуальність, особистісні виявлення як такі ще не постають творчою метою ренесансних митців – тільки у другій половині XVI століття можна говорити про

«прояв конкретного стилю автора, який творив в рамках єдиної традиції» [399]; музичні теми часто є стійкими тексто-музичними формулами (зокрема, перекладеними з голосової партії на інструменти), які вже у добу бароко стануть відомими як риторичні фігури. Попри укоріненість неособистого характеру образності і тематизму в музиці найбільших поліфоністів XV і XVI століть (пов'язану з «готичними» традиціями середньовіччя, церковно-професійними або придворно-капельними умовами функціонування їх мистецтва) в італійських гуманістичних колах підспудно відбувалася ліризація-драматизація, зокрема мотетів і мадригалів (а на перспективу XVII століття – нового жанру «драми на музику» – ранньої опери). Вказане особистісне начало виявлялося в ренесансній музиці точково, його можна впевнено зафіксувати у Ф. Ландіні (з його різноманітністю мелодики – від простого наслідування тексту до фігуртурної драматизації, інтонаційних «зітхань», експресивних синкоп на мелодійних вершинах; з розвинутою басовою партією – які можуть замінятися інструментами; з виявленням більше виразових, ніж математично конструйованих аспектів поліфонічних голосів) і деяких інших флорентійських музикантів XIV століття; у франко-фламандця і фундатора нідерландської школи Г. Дюфаї (з його концентрацією ясної, частіше одноплавної, без контрастів, характерної образності, втіленої у виразній мелодії, з різними варіантами співвідношення голосів в залежності від задуму, стислістю форми, зокрема, у т. з. «пісенних мотетах»³⁷², але певним чином і у великій

³⁷² В цілому, на думку Т. Ліванової, мотет у Дюфаї знаходиться у серединному положенні між піснею та месою і простягається у своїй структурній та образній різноманітності від великого поліфонічного твору, часто на 2–3 різні тексти – до камерно-вокального, з виділенням мелодійного верхнього голосу; від особистісної лірики – до урочистості, святковості; з безперечною присутністю інструментів як замінників голосів [450, с. 140]. «Пісенний мотет» (з явним впливом італійського співу), на відміну від власне поліфонічного мотету, передбачає мелодійність пануючого верхнього голосу з рисами патетичної імпровізаційності і більш «скромну» підтримку інших партій (які можуть бути і без текстів, що вказує на їх інструментальне виконання); розгортання форми з кількох «строф», часто з інструментальними інтерлюдіями, вступом і заключенням до значного обсягу (вдвічі-втричі більше за обсяг пісні). «Пісенні мотети», завдяки виразній силі мелодії, менш строгі і більш насичені яскравою образністю (лірика, піднесена патетика, навіть певна експресія), накреслюють один з (нелінійних) шляхів розвитку від пісні до великої форми, труднощі утворення якої залежали від словесного тексту (різними мовами), котрий членувався рядками (на відміну від пісні, без повторень) або їх групами у невеликі музичні розділи з інструментальними інтермедіями.

формі меси³⁷³) та англійця Джона Данстейбла³⁷⁴ (з багатою, свіжою, патетичною мелодикою, часто з великим діапазоном до нони; яскравою повнотою гармонії з терцієво-секстовими структурами; легкою вокально-інструментальною заміненістю голосів) у XV столітті; далі – у італійських мадригалістів кінця XVI століття (з гнучкою, індивідуально експресивною, монологічно театралізованою, хроматизованою мелодикою провідного голосу поліфонії Ніколо Віченті³⁷⁵, Карло Джезуальдо ді Веноза³⁷⁶, Лука Маренціо³⁷⁷, Андреа і Джованні Габріелі³⁷⁸, Джуліо Каччіні, Лудзаско Лудзаскі, і, можливо, Клаудіо Монтеверді³⁷⁹) [450, с. 140–141].

³⁷³ Де формотворення у розвитку великої композиції, звичайно, переважає над образністю. Втім, Дюфаї створює, наприклад, месу на основі власної однойменної триголосної балади «*Se la face au pale*» («Бліде обличчя»), структурувавши мелодійну «автоцитату» у складній системі зв'язків монументальної композиції [450, с. 140] (популярні світські мелодії поступово все більш будуть проникати до меси – таким чином середньовічний принцип «обов'язковості взірця», заперечуючи сам себе, став зручним способом порушення власного канону). Але в цілому музична образність меси, у порівнянні з мотетами, піснями та іншими малими (світськими) формами, не могла не бути позаособистісно витриманою, орієнтованою «на взірець», а отже, позбавленою авторського начала (аж до великого Й. С. Баха).

³⁷⁴ Саме Данстейбла Й. Тинкторис вважав джерелом нового мистецтва Відродження.

³⁷⁵ Ніколо Вічентіно (1511–1576) у пошуках мелодійної індивідуалізації через відродження забороненого у середньовіччі античного енармону та мікроінтервалики навіть спроектував для своєї мікротонові музики спеціальні клавішні інструменти – аркічембало і аркіорган (1561) – які дозволяли видобувати мікроінтервали (в основі настроювання інструментів був покладений один з різновидів середньотонові темперції).

³⁷⁶ До наших днів, крім численних мадригалів, зберігся також рукопис чотириголосної «Гальярдо для гри на віолі» (1600) цього талановитого, зухвалого, гостро-суб'єктивного, з рисами дисгармонії світосприйняття (у народженні того трагічного гуманізму, що викрив нездійсненність висунутих ренесансних ідеалів і створив умови для виняткових явищ мистецтва), композитора. Т. Ліванова відзначає нарочите прагнення Джезуальдо до «несподіваної (гомофонної – А.Ч.) вертикалі, можливо навіть – за інструментом» [450, с. 222].

³⁷⁷ В урочистому спектаклі для весілля Фердіنانдо Медічі (разом з трьома іншими авторами) притаманна Маренціо драматична експресія, крім хорів, виявляється в масштабному інструментальному вираженні – у вступі (*Sinfonia*) до другої інтермедії і «зображальній симфонії» на відомий античний сюжет «Битва Аполлона з піфоном».

³⁷⁸ Якщо перший (старший) з них не випишував партії інструментів (явно їх використовуючи), то молодший «широко і вільно використовує багато інструментів у своїх хорових творах», що біло «підготовлене у виконавській практиці до нього» [450, с. 266].

³⁷⁹ Ці три останні композитори вже створювали мадригали для солюючого голосу з супроводом інструмента (інструментів) на тлі все більшої індивідуалізації і втілення суто особистих почуттів.

Відчутна образність ренесансних пісень і мотетів вирішується через *зростаючу цінність тематизму*, його інтонаційно-образні властивості (наприклад, проста, на перший погляд, кантилена верхнього голосу мотету Дюфаї «O beate Sebastian»³⁸⁰ – бл. 1430 – містить «дієсіси»³⁸¹ для створення ефектів «жорсткості» і «болісності», а їх значки у нотах, імовірно, відсилають до стріл, які пронизують тіло Святого Себастьяна). Зародження і поступове зростання значущості музичного тематизму у XV–XVI століттях (цей процес «розгорнеться і оформиться остаточно у наступну добу, бароко, сформувавши на найближчі кілька століть тематичний тип музичного мислення»³⁸²) вбирає найважливіші світоглядні характеристики своєї епохи – поступове виявлення особистісного начала і «культ структури», зокрема, з формуванням специфічно музичних форм³⁸³, у тому числі – інструментальних, звільнених від спільного з літературно-театральним видом засобу – слова. Отже ренесансний музичний тематизм є поліфункціональним, що обумовлене особливим характером фігуро-фонових відносин як диференціації за типом «рельєф – фон», «головне – неголовне», «основне – побічне» (так само орієнтовані і ренесансні живопис з опрацюванням перспективи, і література). Така опозиція свідчить про «принципо-

³⁸⁰ Текст мотету представляє молитву святому Себастьяну, який від середньовіччя вважався захисником італійців від чуми. З 1428 року Дюфаї працював у папській капелі Риму, який приблизно того часу потерпів від чумної епідемії [584].

³⁸¹ Знаки підвищення звуку на дуже невеликий інтервал – далекі попередники сучасних дієзів.

³⁸² Сьогодні, у XXI столітті, складений в результаті радикальних змін у галузях музичної мови і технік композиції XX століття антагонізм між «тематичним» і «нетематичним» («атематичним») типами музики фактично знімається, вони, скоріше, фіксують парадигмальні зміни у самому явищі музичного тематизму. Перефразуючи думку Ю. Холопова щодо сучасної «атональності», можна стверджувати, що «атематизм» XX–XXI століть «походить від нечуття... (нових тематичних явищ – А. Ч.) і являє собою свого роду спосіб відмахнутися від необхідності визначити те, що є, обмежившись констатацією того, чого немає» [836, с. 515–516]. Тобто, явище мислительного порядку, яке народжувалося у ренесансні часи (зокрема, й за участю музичних інструментів) і спричинило (поряд з деякими іншими інтенціями) парадигмальні зміни, має наскрізний (вертикальний) характер розвитку, продовжуючи впливати на музичні процеси.

³⁸³ У роботах Ю. Тюліна, В. Способина, В. Цуккерман, А. Мазеля, А. Буцького, А. Смірнові в якості найважливіших параметрів визначення тематизму висуваються: індивідуалізованість, структурна оформленість та роль в процесі розвитку музичної форми [740, с. 80].

во інший характер тематичної роботи у добу Ренесансу» [785, с. 14] у порівнянні з Середньовіччям. Щодо музики епохи Відродження у музикознавстві звичайно використовується поняття «розосереджений тематизм» (також «нецентралізований» тематизм у В. Бобровського [82], «децентралізований тематизм» у В. Холопової [851, с. 226], «розосереджений, розпорошений тематизм» у А. Юсфіна [957]) – на протиставлення подальшого «централізованого» (або «концентрованого») тематизму XVIII–XIX століть (В. Бобровський, В. Валькова В. Задерацький, В. Медушевський). Перший³⁸⁴ з них, своєрідний «сакральний універсум» за В. Вальновою [125], відрізняється від другого відсутністю обов'язкового інтонаційного контрасту між експозиційним викладом і розвитком, між індивідуальним і типовим, між рельєфом та фоном³⁸⁵; натомість характеризується наявністю постійно виникаючих нових тематичних імпульсів, які складають свою систему розвитку і які можуть бути буквально «підказані» на інструменті, легко утворюватися «під пальцями», не залежачи від словесно-текстових складів, розміру, структури (багато в чому спираючись на апробовану ще у середньовіччі практику інструментально-танцювального варіювання). На думку В. Задерацького, такий розосереджений тематизм об'єднує структурно оформлені («конструктивно-провідні») і тематично розпорошені («інтонаційно-провідні») імпульси [294], що в інструментальному вираженні набуває конкретики

³⁸⁴ Ренесансний тип, який актуалізувався в найновіших умовах сучасності.

³⁸⁵ Ю. Євдокимова вказує на два різновиди поліфонії строгого стилю – мелосну і комплементарно-контрапунктичну. У першій вихідним началом багатоголосся є «мелодія, цілісна, виразна, художньо завершена» (з такими методами розвитку, як зміна контрапунктів, колоруювання, «симультанне варіювання», варіантність в найширшому сенсі; при цьому первинна мелодія нічим не відрізняється за характером від інших голосів); у другій – «коротка мелодійна теза, яка сама по собі не претендує на виразність» [276, с. 274]. Мелосний тип поліфонії спирався на техніку *cantus firmus* – «стрижень», до якого дописувалися всі інші голоси. У процесі розвитку техніки *cantus firmus* відбувається виокремлення типізованих мелодійних структур (формула з літургійного мотиву і обробка їх різними поліфонічними прийомами (імітації, канони, канонічні секвенції, нескінченні канони, а також всі варіанти їх поєднання з остинато), що привело до створення нового, комплементарно-контрапунктичного типу поліфонії. Виокремлені мелодійні формули наслідували за текстом певні християнські символи-смисли, дякі (вже у чисто музично-мелодійному втіленні почали складатися в систему, яка у XVII столітті в якості теорії афектів сформується у вчення про музично-риторичні фігури.

візуально-просторово-слухового сприйняття і моторно-дотикового відчуття. У Середньовіччі та Відродженні (під час формування явища) виникли й поняття, які передували поняттю і явищу «теми»³⁸⁶.

При цьому відносна стабілізація інструментальних темброво-виконавських складів, поширення лютні у XIII столітті і поява клавирів у другій половині XIV століття сприяли пошуку *специфіки інструментального тематизму*, артикуляційно-динамічні, фактурно-мелодійні, стилістичні особливості якого вже прямо залежали від прийомів звуковидобування і органологічних властивостей інструментів, що також накладалося на дві потужні тенденції Відродження – «до упорядкування і писемної фіксації всіх видів імпровізаційної техніки» [705, с. 55]. Так, на одноголосних духових це різноманітне колоруювання в інтонаційно-інтервальних градаціях секунди-терції, з великою кількістю дрібних тривалостей різних метро-ритмічних формул (квартолі, тріолі, мішані; трелі та орнамента; синкоповані звучання й «зависання» на довгих тонах). Лютнева, органна, клавирна органологія природно налаштовує до багатоголосся різних видів, зокрема, формування гомофонних структур з одночасним виконанням на сольному інструменті мелодії та акордового або специфічного фігуративного супроводу (на тому ж багатоголосному інструменті або в ансамблевому звучанні). Створення (імпровізаційного характеру) і опрацювання (закріплення, удосконалення) специфічних форм і прийомів вираження (органічних на площині грифу, клавіатури; у дихально-м'язовому амбушурному звуковидобуванні; «під пальцями» або «з подоланням матеріалу»; демонстративно віртуозно у вузькому і широкому значеннях), змістовних параметрів (від танцювальності до лірики, від побутовості

³⁸⁶ Вперше поняття «тема» з'являється у теорії музики не раніше 1547 року [785, с. 7]. Спочатку це *cantus* або *cantilena* («наспів», «мелодія», «спів», «музика», «музичний твір», але перш за все, це одноголосний феномен – опозиція багатоголоссю, який яскравіше. рельєфніше виглядає за умов інструментального супроводу або, навпаки, на окремому інструменті); *tenor* (голос, в якому викладається наспів); у XII столітті – *cantus firmus* (тематична основа композиції і *cantus prius factus* (техніка письма), які диференціювали поняття *tenor*; *soggetto* (з італ. – «тема, сюжет»), нарешті за доби Відродження з'являються – власне *thema* (феномен мелодійного порядку у Глазана), *soggetto* (*subiectum*, *subject*), *passaggio* (*passage*), *punto* (*point*), які трактувалися широко, поза структурно-сислової єдності (детальніше про це пише І. Тарасевич [785].

до естетичного милування, від ігрових настроїв і картинності або наслідування до прагнення Краси і духовних цілей), композиційної логіки (з поступовим розвитком від простих до великих ускладнених структур), жанрової специфіки (з тенденцією до звільнення від слова) сольного-інструментального та інструментально-ансамблевого виконання, «поряд із соціальним середовищем виникнення і функціонування творів», сприяли «формуванню узагальнюючої фундаментальної категорії жанру» [747, с. 9] камерної інструментальної ансамблевої музики, який постав однією з основоположних лабораторій музичного мистецтва (передусім, чисто інструментального), з вираженим (усвідомленим) естетичним спрямуванням, «...вільною функціонально-рольовою взаємозаміною учасників дії», з диференціюванням звучного простору «на виконавську й слухацьку зони», з «відтворенням глибинного змісту людської екзистенції», з «спрямованістю у вищу духовну сферу, що обумовлено тривалим перебуванням у єдиних історичних та художніх умовах з музикою сакральною», вираженою виконавською природою [640, с. 139, 387, 388].

Поліфонічна архітектоніка на такій посиленій тематичній виразовості виступає вже не уможгадним конструюванням, а художньою мовою (яка втілює нові образні задуми); а виділення мелодії верхнього голосу з підкоренням йому інших прокладає шлях до гомофонії з солюючою мелодією, яка на кілька століть стає ключовим засобом виразовості й індивідуально-особистісних параметрів втілення. В такому народжуваному мелодійному полі інструменти стають просто незамінними (що фіксує музична практика Ренесансу – інструменти дійсно звучать повсюдно): в акомпанементі голосу вони здатні вигідно відтінити і підтримати мелодію за допомогою абсолютної іншотембральності, з перспективною можливістю створення власної драматургії у різноманітних темброво-фактурних втіленнях (що й буде згодом розвинуто в оперній партитурі) або протиставити власну мелодійну лінію; в чистих інструментальних звучаннях у різноманітності артикуляційно-динамічних, темброво-фактурних, теситурних, віртуозних, сольних та ансамблево-оркестрових можливостей взагалі відкривалися нечувані грандіозні перспективи

(які ще не усвідомлювалися у такій якості, але виявлять себе від XVII століття і сьогодні мають ще невикористані ресурси у створенні нових музично-мовних та стильових прийомів). До речі, через два століття інструменти дуже швидко «навчаться» мистецтву мелодійного співу (з урахуванням усіх його законів дихання, мікродинаміки та мікроартикуляції, емоційно-тематичного розгортання, співвідношення дискретності/континуальності) у нового вокального стилю бельканто (наслідування голосовому звуковираженню не було несподіваним або новим для інструментальної гри). А поки що, у добу Відродження, в умовах формування нової мисленнєвої парадигми, *музичний інструменталізм поступово опрацьовував та накопичував необхідний для відчутно близького «інсайту» арсенал нових, чисто музичних засобів чуттєвого втілення – структурних, фактурних, образних – і не тільки «переплавлених» з вокально-вербальних жанрів (цей процес відбувався вже давно), а власних, інструментальних.*

Знаменитий ренесансний письменник Бальдасар Кастільоне в книзі діалогів «Придворний» («Il Cortegiano», 1514–1528 pp.) – свого роду енциклопедії ренесансного життя – стверджує: «Прекрасна музика ... та, котру співають ... під віолу, бо в музиці соло, мабуть, полягає принадність; гарна мелодія і *манера гри* (*курсив наш* – А. Ч.) помічаються і слухаються з набагато більшою увагою, бо вуха зайняті лише одним голосом... це надає стільки витонченості і сили враження..., що просто дивно!» [цит. за 565, с. 523–524]. Автор тут не тільки вказує на естетичну цінність мелодійності, яка поступово формується у новому гомофонному мисленні, а й ставить її сольо-вокальне виконання на спільний значеннєвий щабель з «манерою гри», тобто інструментальна гра (у функціональному і статусному підкоренні) вже володіє певними оцінно-стильовими ознаками, принаймні, у виконавському і слухачькому аспектах. Очевидно (з підтексту наведеної цитати), що спів без віольного (у даному випадку) супроводу не справив би такої «сили враження». Примітно й те, що увага автора, у порівнянні з античними й середньовічними трактатами, зсувається з «композиторсько»-технічних аспектів на афективно-чуттєвий бік впливу музики на слухача у живій практиці музикування.

ня. Книга Кастільоне, будучи одним з найзнаменитіших творів своєї епохи, який докладно відтворює ренесансні картини буття, настрої, звичаї, життєво-практичні й філософсько-світоглядні умови (хоча і не є музично-теоретичним трактатом), підспудно фіксує *роль, необхідність і усталену традиційність використання інструментарію в естетико-психологічній функції музики*³⁸⁷. Однак справедливим буде відзначити при цьому той факт, що епохальні світоглядно-естетичні устої поки що не дозволяли ані слухачу, ані виконавцю «занадто заглиблюватися в музику», достойним вважалося приховувати тут свій інтерес, щоб залишатися «емоційно вихованою людиною», позбавленою «поверхневої, безпосередньої емоційності» [565, с. 523]. Така практика слухання «на піввуха», «вільного включення у процес сприйняття та настільки ж спонтанного виключення з нього» [640, с. 139] (що залишалося нормою до кінця XVIII століття), за умов неухильного руху до вказаної мелодійно-тематичної індивідуально-особистісної виразовості, також свідчить про статус перед-явища до того якісного «інсайтового» стрибка (у музичному мистецтві в цілому та головне – в автономізації музичного інструменталізму), який відбудеться остаточно вже у наступну добу – бароко. Адже в історико-культурній ситуації відсутності вимог «довгого та замисленого слухання тривалої композиції», музика (як і її автори та виконавці³⁸⁸ – з певним особистісним усвідомленням, ще далеким від романтичного) просто «не могла орієнтуватися на драматургічність та концептуальність художнього цілого, вибудовуючи у відповідності до цього свої жанрові пріоритети... провідними мали стати такий спосіб музичного мислення та сформовані ним жанрові моделі, що допускали б дискретність сприйняття (не гублячи при цьому естетичної привабливості) та були б органічною частиною усталеного слухачького ритуалу. Найбільш відповідним для реалізації таких вимог виявився жанр сюїти³⁸⁹ (та сюїтність

³⁸⁷ Ця властивість стане рівною мірою необхідною в народжуваних оперному та інструментальних – камерному і симфонічному жанрах Нового часу.

³⁸⁸ Частіше, це одна й та сама особа, але не обов'язково.

³⁸⁹ Але інструментальна сюїта з характерними рисами самодостатності частин навіть при поверхневому слуханні та одночасної впізнаваності завдяки зв'язкам з природним середовищем існування були ще попереду, у наступній добі – бароко.

як домінуючий художній принцип)» [640, с. 139]. А на шлях драматургічності і концептуальності музичні інструменти і спів ставали вже разом, допомагаючи один одному, взаємовпливаючи, взаємонавчаючи, володіючи як власним полем специфічності («неперекладуваності» на інше втілення [880]), так і спільною сферою музичного творіння.

У ренесансному народженні мелодійно-тематичної виразовості важливу роль відіграли гедоністична функція музики та зміна ладової парадигми. І якщо в античній традиції задоволення мало узагальнено-філософське пояснення, то наприкінці XV століття у «Визначнику музики» («Diffinitorium musicae», 1475) Іоанна Тинкториса отримує нарешті матеріалізовано-звучно спрямоване визначення: «Консонанс – це поєднання різних звуків, які приємно поєднуються для слуху»³⁹⁰ [87, с. 141]. В. Богомолів пропонує умовно прийняти цей посил як «свого роду хронологічну точку, коли відбулася остаточна легітимізація опису слухових уявлень, які приємно чи неприємно звучать для сприймаючого їх індивіда» [там само, с. 142] (тут містяться відразу два важливих для нас параметри – чутно-звукова матеріалізація емоційного відчуття задоволення, яка може бути реалізованою і на інструменті, та спрямованість індивідуально адресованого впливу на конкретного слухача). Іспанський теоретик музики і органіст Франсіско де Салінас (1513–1590), автор семи книг «Про музику», ускладнюючи естетичне відчуття, стверджує, що саме в музиці «задоволення поєднується з честю (honestas)» [565] і диференціює три її види. Перший, що звертається тільки до почуттів, включає різні природні звуки, які подобаються «приємністю звучання» – звуки співу птахів, шум води, рослин і т. п. (це не мистецтво, а, фактично, звучання оточуючого світу). Другий вид звертається тільки до розуму і має справу не зі звуками, а з числами – не чується, а тільки розуміється, трактується. До неї Салінас відносить традиційну середньовічну світову і людську му-

³⁹⁰ Тинкторис не першим так трактує консонанс, але у вказаному «Визначнику», як енциклопедичному тлумачнику, він узагальнює усі попередні уявлення про терміни відповідно до сучасних йому тенденцій. До речі, у цьому першому словнику музичних понять фігурують і статті про музичні інструменти з описом.

зику, без «задоволення слуху». Третій вид – музика, яка звертається і до почуттів, і до розуму одночасно – є реально звучна, вироблена людським голосом або інструментами музика. За допомогою почуття людина отримує насолоду від музики (вокальної та інструментальної), а за допомогою розуму виносить їй оцінку (кажучи сучасною мовою – естетичну) і судження. Тому, на думку Салінаса, музика одночасно і доставляє нам насолоду (естетична, гедоністична функції) і вчить нас (виховальна). Цю позицію буквально втілювали у своїй виконавській практиці церковні органісти, починаючи з органно-інструментальних концертних виступів Я. П. Свелінка з XVI століття, які пов'язані не з храмовими містеріями (як вказує Є. Дуков [275, с. 150]), а з завданнями «доставити радість», утримуючи духовну увагу прихожан до або між проповідями, щоб вони не вирушили в інші, «непотрібні місця» [30, с. 38]. Салінас фактично виділяє діалектику розуму і почуття у сприйнятті музики, як гармонію розумної насолоди (адже Відродження у цілому відоме й перегином, розгулом пристрастей), що є дуже важливим для її ціннісного судження. У відомого «титана» Відродження – теоретика, композитора, співака, органіста і теолога – Джозеффо Царліно³⁹¹ (1517–1590) певним чином розвивається антично-середньовічна концепція гармонії сфер, трансформуючись під впливом світоглядних тенденцій епохи. Узагальнюючи і науково обґрунтовуючи норми музичної композиції і музичну практику, «до вершин якої відносятся творчість Палестрини, Лассо, Жоскена Дебре та інших майстрів строго письма», а загалом і «підводячи підсумок цілої епохи в історії музики – величезного середньовічно-ренесансного періоду завдовжки майже в десять століть» [843, с. 133], наближаючи свої наукові твори до більшої кількості читачів через написання італійською мовою³⁹², Царліно стверджує ідею співмірності об'єктивної гармонії світу і суб'єктивної душевної гармонії земної людини. Відчуття задоволення і радості і пов'язані з такою гармонією, бо сама «музика є нічим іншим, як гармонією» (як і контрапункт) [цит. за 843, с. 140, 142].

³⁹¹ Найвідоміший його трактат «Встановлення гармонії» (1558), два інших – «Докази гармонії» (1571) і «Музичні додавання» (1588).

³⁹² Хоча латина залишається «офіційною» мовою музичної науки аж до XVIII століття.

На жаль, Царліно не помітив ані перспектив музичного інструменталізму, ані народження у ньому власних, специфічних засобів виразовості. Як теолог та церковний композитор він впевнений у вербальній основі музики, виводячи її походження через схему «мовлення – поетичне мовлення – «омузыкалене» мовлення – музика», тим самим відсуюючи музичні інструменти та інструментальну музику (а у його час вже функціонують інструментальні жанри ричеркара, канцони, фантазії, токати; розгортається мистецтво англійських верджиналістів, консортних жанрів та нідерландських органістів; музично-поетичні жанри не можуть обійтися без інструментів, які активно включаються й у церковне музикування західної традиції).

Однак Царліно зміг передбачити і навіть обґрунтувати центральний елемент наступної парадигми музичного мислення у сучасний йому період розквіту високої поліфонії, який не тільки позначився на музичному інструменталізмі, а й перегукується з виникненням та еволюцією музичного інструментарію різних епох. Сучасний Царліно світоглядний антропоцентризм виявляється в «антропоцентризмі» нової музичної гармонії³⁹³, що втілюється в характеристиках *harmonia allegra / mesta* (весела / сумна гармонія), якими Царліно позначає етос мажорного і мінорного тризвуків³⁹⁴.

³⁹³ У XVI столітті терції і сексти, вже у статусі хай і недосконалих, але консонансів, поступово фіксуються у структурі гармонічного устою (ще у XV столітті таку функцію виконували квінти-кварти-октави). Нові тризвучні структури в музиці XVI століття – це радикальна зміна («інсайт») у гармонічному мисленні. Такий музично-мовний зсув, маючи революційну музично-мисленеву якість, для сучасного вуха представляється приємнішим у порівнянні з антично-середньовічними «консонансами».

³⁹⁴ Звичайно, в музичній практиці XVI століття мажор і міно́р не могли функціонувати у сучасному розумінні (Царліно і не використовує таких назв), ще повністю панувала мелодійна у своїх вибоїках система 8 або 12 церковних ладів Глауреана-Царліно, де гармонічна вертикаль носила результируючий характер (як сума інтервалів, допущених правилами контрапункту). З точки зору математичної теорії Царліно, велика і мала терції рівноправні, а з гармонічної міно́р менш гармонійний, менш природний, ніж мажор (забуть, тому усі міно́рні твори сучасного йому і наступного століття закінчувалися у мажорі з метою дійти до вказаної Царліно досконалості). Природний стан міно́ру мав би відповідати натуральному звукоряду, який був відкритий тільки у XVII столітті Мерсенном. Цінність математично спрямованої теорії Царліно у тому, що, «користуючись запропонованим ним математичним методом пояснення життєво важливих вертикалей для середньовічно-ренесансної музики, ми можемо і далі трактувати історію гармонії в даному напрямку» [843, с. 154], аж до сьогодення [863, с. 158].

Останні, придбані музикою на новому, ренесансному етапі еволюції ладогармонічної системи, дійсно сьогодні сприймаються у більш м'якій, «людяній» якості, ніж середньовічні кварто-квінтові інтонаційні структури. Ці процеси, сприяючи гомофонній вертикалізації, миттєво (і пролонговано) позначилися на органології музичного інструментарію (кварто-секундо-терцієві і вихід на квінтові настроювання струн з можливістю зручного натискання на грифі та мелодійно-інтонаційного «підтягування» на ладу) і далі (через кілька століть, у ХІХ–ХХ виникли синтезовані, «готові» набірні мажорні та мінорні³⁹⁵ акорди лівої клавіатури і терцієва право-клавіатурна схема баянів) розвивалися в опорі на інструментально-просторове, фактурно-апlickатурне орієнтування у виконавській практиці і у табулатурах. Беручи за основу «незмінну» квінту і вкладаючи всередину велику терцію (від нижнього або верхнього тону), Царліно використовує той принцип піфагорейського³⁹⁶ октавно-квінтового строю (на відміну від чистого октавно-квінто-терцієвого³⁹⁷), що

³⁹⁵ Наприкінці ХІХ століття у нових інструментах – гармоніках – з'явилися тризвучні (з пропущеною квінтою) домінантові і зменшені септакорди, що відповідало гармонічному мисленню вже їх епохи.

³⁹⁶ Введення в музичну практику багатоголосних інструментів з фіксованою висотою звуків, зокрема органу, змусило виконавців, теоретиків і інструментальних майстрів звернутися кількісного боку музичних систем. відомого під ім'ям «ладу Піфагора». Давньогрецьким вченим було відомо, що на монохорді звуки, отримані коливанням частин струни, утворюють з її основним тоном інтервали октави – $1/2$ струни, квінти – $2/3$ струни і кварта – $3/4$ струни. Ці інтервали, знайдені дослідним шляхом і отримали, за переказами, застосування при налаштуванні ліри Орфея, стали основними інтервалами «піфагорейського ладу» (консонансами). Решта інтервалів цього ладу були знайдені послідовниками Піфагора за допомогою математичних обчислень [589].

³⁹⁷ Широко використаний в церковній музиці середньовіччя багатоголосний орган з фіксованим настроюванням спочатку і спирався на добре відомий усім лад Піфагора (шляхом настройки чистих квінт – т. з. «квінт без биття» вгору і вниз від вихідного звуку і перенесення цих квінт в межі однієї октави). Однак вже перші спроби гри на органі, налаштованому таким чином, виявили, що гармонічна велика терція цього ладу звучить занадто напружено і тому непридатна в якості терції мажорного тонічного тризвучжя (гармонічно), що ставало у суперечність до зростаючої гомофонно-гармонічної свідомості і було надто помітно для співаків і керівника хору, які, скоріше за все, дотримувалися натуральної великої терції. Музична практика вимагала або відмовитися від піфагорових терцій взагалі, або замінити їх іншими, прийнятними для хору. Останнім шляхом і пішов Царліно. Грунтуючись на роботах Аристоксена, Птолемея та інших, він запропонував брати для великої терції частку не $64/81$, а $4/5$ ($64/80$) струни, інакше кажучи – розглядали велику терцію як основний, а не як похідний інтервал. Такий стрій отримав назву «чисто-го», бо його велика терція ($4/5$) звучить без биття (чисто) [589].

і в утвореному практично струнно-інструментальному інтонуванні³⁹⁸. Настроювання чотирьох струн безладових (смичкових) хордофонів по квінтах, відтворює, фактично, інтонаційну звуковисотну систему піфагорейського ладу (завдяки цій виконавській особливості М. Гарбузов відкрив у XX столітті звуковисотну зону слуху [181], що склалася в процесі еволюції європейського музичного інструментарію з часів давньогрецької ліри Піфагора [623]). Відомий віолончеліст К. Давидов (1839–1889) аж у другій половині XIX століття помітив, що різниця одного і того ж звуку, виконуваного на віолончелі у частотному коливанні, наприклад, ноти мі кварта мі-ля в ля мінорі, великої сексти соль-мі до мажору, і в темперації рояля однією і тією самою клавішею, настільки значна, що віолончелісту доводиться зрушувати на грифі палець лівої руки на велику відстань³⁹⁹ [707, с. 115]. Введення до інтервально-ладової структури смычкового інструменту чистої великої терції, поклало початок розвитку чистого ладу європейської музичної культури смычкових інструментів віольного сімейства, як і органу. Але чистий лад суперечив сформованим основам середньовічного мислення і, витіснивши спосіб знаходження звукових частот, що об'єднуються у систему піфагорейського ладу інтервалом чистої квінти як єдиним його консонансом, викликав до життя систему музичного мислення, побудовану на зіставленні ладів мажору і мінору з основою-терції (не надаючи їм таких назв, Царліно доволі точно визначив їх характеристики), розвиток якої призвів аж у XVIII столітті до заміни чистого ладу темперацією (зокрема, клавішних, що привело до утворення фортепіано). Тож стародавня ідея Аристоксена про відмову від чистої великої терції натурального звукоряду і зменшення величини його чистої квінти отримала втілення в європейській темперації XVIII століття. А «чиста велика терція (укупі з консонансами октави, квінти та її звернення кварта) виявила неспроможність чистого ладу в період еволюції музичної культури Західної Європи, що при-

³⁹⁸ Докладніше про це у дисертаційній роботі В. Свободова «Смычковий інструментарій в еволюції європейського виконавського мистецтва» [708].

³⁹⁹ За свідченням свого друга П.І. Чайковського, К.Ю. Давидов, який відрізнявся математичною точністю інтонування (як бакалавр математичних наук і брат відомого професора математики А. Ю. Давидова), був вкрай здивований.

звела до темперації, і з'явилася «могилиником» звуковисотної системи, створювачкою якої сама колись була» [707, с. 117]. Отже процес формування строю грифних хордофонів і органу (далі – фортепіано) знаходився під впливом «стильових фактурно-апlickатурних і фактурно-артикуляційних стереотипів виконавського мистецтва, що відображають собою зміни, які відбуваються в музичній свідомості суспільства» [708, с. 25–26]. Таким чином *європейська звуковисотна система на шляху еволюції свого мислення отримала три стадії становлення*⁴⁰⁰, безпосередньо пов'язані з виникненням і еволюцією свого музичного інструментарію.

Ренесансна доба, практикуючи у полі перших двох з вказаних стадій звуковисотності, усвідомлюючи все більш ускладнюване поліфонічне і тільки народжуване гомофонне мислення й мелодійно-тематичний вектор виразовості, активно удосконалювала широкий спектр музичного інструментарію попередньої епохи і висунула кілька нових важливих позицій (органологічного і жанрового порядку) у цьому аспекті. Перш за все, саме у добу Відродження відбулися остаточні перехідні процеси торування автономізації музичного інструменталізму. Інструментальна самостійність як така зафіксується вже у наступну (дійсно інсайтову для інструменталізму) добу бароко, але ренесансні процеси – автономізації музики в цілому; вільної взаємозамінності вокальних та інструментальних голосів з поступовим звільненням від слова (і танцю), коли дія чисто музичних засобів стає більш виявленою та переконливою у своїй безпосередній емоційно-чуттєвій спрямованості; поява нових або принципова модернізація апробованих інструментів – стали «вікном» у самостійне «доросле» життя музичного інструменталізму. Т. Ліванова справедливо вказує, що цей історичний процес «був дуже важкий: звільнення музики від слова або руху, з якими вона була так довго і міцно пов'язана, набуття незалежної від них образності і принципів формоутворення. У XVI столітті, особливо з другої його половини, цей процес як би виходить на поверхню, стає

⁴⁰⁰ В. Свободов стверджує, що крім піфагорійського (стародавнього), чистого (середньовічно-ренесансного) і темперованого (класично-академічного) ладів, існує ще один лад, який він називає натуральним відповідно до назви натурального звукоряду джерела звуку, що визначає особливість його звуковисотної системи [707, с. 116].

виразним: зростає кількість творів, написаних спеціально для тих чи інших інструментів, очевидним представляється й перевага деяких музичних форм, з одного боку, наприклад, для органу, з іншого – для лютні, віуели. Найповільніше складається репертуар ансамблів – великих і малих, та до того ж і самі вони перебувають ще нестійкими за складом» [450, с. 280–281]. Вказане дослідницею диференціювання специфічних жанрово-інструментальних параметрів є логічним і неминучим на шляху відокремлення нової (інструментальної) системи з подальшим особистим кількісно-якісним множенням, у даному випадку – в її мисленнєвому, виконавському і композиторському, інструментально-фактурному, артикуляційно-тембральному, конструктивно-органологічному аспектах. Фактурно-тематичний матеріал, прийоми інструментальної гри стають невіддільними від тембру і техніки гри на конкретному інструменті, спираючись на практику гри, на «мислення на інструменті», інтонаційні формули «під пальцями». Домінують тут (як і в будь-яку добу) інструменти, які за іманентними органологічними якостями найбільш відповідають мисленню і світовідчуттю епохи. На наш погляд, провідну роль від середньовіччя до XVI століття відіграють щипкові (зокрема, лютня і віуела), духові і орган (хоча у цілому до початку автономізації інструменталізму у виконавській практиці представлені майже усі типи музичного інструментарію з величезною кількістю різновидів теситурного, регіонально-національного та навіть індивідуально-авторського порядку⁴⁰¹). Наступні епохи диктують зміни вектору інструментальних уподобань⁴⁰², зокрема, до прин-

⁴⁰¹ Наприклад, згадані вище аркічембало і аркіорган Н. Вічентіно.

⁴⁰² Так у XVII – XVIII століттях фактично народжується сімейство скрипових (будь-який «новий» інструмент не може виникнути поза спирання на попередній органологічно-виконавський досвід, зокрема, скрипка і віола в результаті складних асиміляцій з іншими інструментами стали самостійними відгалуженнями від спільного предка – фіделя [146], що доводить Б. Струве [773]), де найбільше міг реалізуватися інструментально-мелодійний стиль, що поєднує нову гомофонію і «стару» вокальну поліфонію – у сольних та ансамблево-оркестрових формах; також актуальні клавішні (органи, клавіри), які найкраще моделюють ансамблевий принцип на одному інструменті, з концентрацією драматургічного розгортання в єдиному (сольному) інтелектуально-емоційному (мислечувтєвому) центрі; клавесинна школа замінила лютневу, з новими можливостями. Далі, у XIX столітті «у гру вступають» рояль (інструмент нового покоління), духові, симфонічний оркестр; у другій половині XX – модернізовані баян, щипкові (гітара, домра, балалайка, бандура), ударні.

ципової модернізації або навіть появи і стрімкого розквіту нових інструментів.

У вказаному останньому «переході» до інструментальної автономії спостерігаються навіть певні парадокси, притаманні добі Відродження в цілому. У мистецтві живопису, поезії, літературі, побуті, у всій соціально-культурній вертикалі музично-виконавської практики Ренесансу усе «заповнено» інструментами, зокрема, без них не можуть обійтися й світські вокальні жанри і, навіть, церковні, західної традиції (де найзначніші музиканти або керівники всі були органістами); більш того – *інструменти вже почали виливати на вокальний матеріал* – «характер середніх або нижніх голосів у італійських і французьких композиторів XIV–XV століть скоріше інструментальний, ніж вокальний, за діапазоном, характером голосоведіння, співвідношенню зі словесним текстом або відсутності підписаних слів... Приклади незліченні» [450, с. 282]). Вправно функціонує масштабний контент професіональних виконавців, композиторів, теоретиків, вчителів і учнів, інструментальних майстрів; любителів різних рангів; фольклорне музикування – на інструментах. Чітко «працює» музично-інструментальна символіка у мистецтві, філософії та побуті. Сформовані і розвиваються нові інструментальні жанрові форми, постійно удосконалюються і виникають інструменти. Але сучасники цього ніби не помічають, у запровадженому зручному новому нотопису аж до кінця XVI століття не виписуються фактично інструментальні партії (хоча відомо про поширену практику дублювання вокальних голосів або їх заміни інструментами аж до цілковитого інструментування, особливо з вимогою «вирівнювання» голосів в розвиненому багатоголоссі), відсутня і конкретизація вказаних інструментальних якостей. Звичайно, можна віднести це на рахунок пануючої імпровізаційності, нерівності виконавської майстерності, припущання безпосередньої участі композитора у виконанні з можливістю мобільного редагування, незначущості тембрового мислення, історико-стильової традиції мобільності-взаємозамінності. Але на практиці (і, відповідно, у музичному мисленні) такий *принципово неусталений* тип

створення і виконання вказував на перехідний і вторинно-міметичний⁴⁰³ характер явища як «процес впровадження інструментів у вокальне за походженням багатоголосся»⁴⁰⁴ [450, с. 282], що складає одну з важливих і неминучих сфер – інструментального наслідування співу – у поліфонічних та сольо-мелодійних формах (взагалі у XV–XVI століттях поширеною практикою були авторські позначки «per cantare o sonare» – «для співу або гри»).

Погоджуючись з Т. Лівановою щодо дії «давню триваючого процесу асиміляції вокального та інструментального начал [з якого] з часом пішов розвиток власне інструментальних жанрів» [450, с. 282], ми вбачаємо тут фіксацію одного з векторів діалектичного процесу інструментальної автономізації. Адже інша сфера інструментальної музики – танцювально-⁴⁰⁵ і сигнально-побутова (фольклорна, міська, придворна) – звичайно, пов'язана з рухово-танцювальними діями (одночасним наслідуванням, але і певним ініціюванням метро-ритмічних структур; такий синкретизм ще продовжує свою дію у Ренесансну добу) та природним асоціативно-звучним і руховим комплексом, все ж активніше спрямована, на наш погляд, на створення та опрацювання специфічних музичних структурних форм та інших засобів виразовості (зокрема, найважливішою для доби бароко і наступних епох сфери інструментальної моторики і музично-риторичної символіки), тобто, ближча до інструменталізму як такого у давньому фольклорному відокремленні «музики для себе» (І. Мациєвський) або музики для слухання (виконуваною професіоналами для публіки)⁴⁰⁶. Ще одна важлива сфера торування

⁴⁰³ Голос наслідує природі або ангелам, а інструменти – голосу.

⁴⁰⁴ Наприклад, органні меси – тимчасовий жанр, який досить швидко вийшов з виконання. У цілому будь-який вокальний твір того часу (мотет, шансон, мадригал тощо) у живій виконавській практиці (особливо світській) мав реальну перспективу подвоєння або заміни (частково і повністю) вокальних партій інструментами. Виконавці (і слухачі), скоріше за все, просто не замислювалися над такими «дрібницями», спрямовуючи зусилля на естетичні аспекти або суто практичні можливості, зокрема утримування уваги слухачів або наявність чинного виконавського складу, умови виконання тощо.

⁴⁰⁵ Танцювальні дії могли виконуватися як з вербально-пісенним акомпанементом, так і з чисто інструментальним.

⁴⁰⁶ Що ставало можливим за умов відсутності яскравих (природних) вокальних даних і не викликало найближчої вербальної асоціації («згадування слів» на звучну тему), надаючи можливість для більшої свободи найважливішого середньовічно-ренесансного засобу становлення музичної ідеї – варіативності.

музичного інструменталізму через дві означені музики – мелодійно-лірична (більше у зв'язку зі словом, але і без нього), з поступовим рухом від споглядальності до емоційного накалу, драматизму. Тож, на наш погляд, *становлення музично-інструментального шляху відбувалося з синкретично-взаємозалежного становлення вокальних та інструментальних форм звучного мистецтва і танцю паралельно: з боку наслідування співу і танцювальності у відокремленні з синкретичного цілого та з боку сакральних і побутових форм інструменталізму* (від первісного приховування голосу до необов'язкової для синкретичної дії музики для слухання, передусім, дозвольного). В ході паралельно-взаємопов'язаного розвитку обох цих сфер оформилася ще третя передумова інструментальної автономізації – визначене практикою і іманентним ускладненням-розростанням відповідних завдань поступове підспудне *нарощування кількісно-якісного складу музичного інструментарію* (у процесах вказаної іншості-приховування, посилення звучних і технічних можливостей, умов звучання, взаємозамінності) та *зростання виконавської майстерності*. Протягом XV і, особливо, XVI століть починає оформлятися, подекуди проявляється (у різних голосах, як вказувалося вище) власне інструментальний характер музичного письма (стрибки, гамоподібність, великий діапазон, ритміка, симетрична структуризація тощо). Така рання (самовизначення інструментальної музики ще не відбулося) інструменталізація вокальних голосів⁴⁰⁷ (які тому і вільно замінюються інструментами) спирається (наслідує) вже на тисячолітній досвід технічно-інструментального втілення, з іманентно-інструментальними можливостями вказаних прийомів. Характерно, що відбувається це в обох відпочатку накреслених вже у Ренесансну добу жанрових напрямках музичного інструменталізму – серйозно-«академічною» лінією, що походить від нідерландських поліфоністів, з відповідною філософськи спрямованою образністю, схильною до великих поліфонічних форм у втіленні високих ідей; та побутово-розважальною, пісенно-танцювальною лінією, яка завжди притягувала інструментальні сили (з об'єктивних причин найкращого чіткого метро-ритмо-структурування, гучної звучності

⁴⁰⁷ У тому числі, у церковній музиці.

у різних умовах, зримо-кінетично відчутній наближеності моторно-рухових дій). Перший напрям «обирає» для інструментального втілення своїх ідей, переважно, інструмент, виплеканий та апробований у практиці церковного звучного простору (і вже значно удосконалений) – орган (нагадаємо, що саме нідерландські поліфоністи фактично започаткували органний інструменталізм і першими виступили з публічними органно-інструментальними концертами за-для принесення радості). Розважально-естетичний⁴⁰⁸ напрям більш надає перевагу щипковій лютні («свіжому» запозиченому і удосконаленому відповідно європейської ладової системи інструменту), менше – гітарі і смичковій віелі (фіделю, що у результаті складних асиміляцій і вдосконалень трансформувалася у скрипку, яка витіснила у XVII столітті улюблену і популярну до того лютню). Щипкові і смичкові (за умов удосконалення інструмента і смичка, що відбулося вже у добу бароко) здатні до одночасного делікатно-виразного (красивого) втілення мелодійно-гомофонного і поліфонічного стилів у сольних та ансамблево-оркестрових формах органічно асимілювались і у першому і особливо у другому жанрових напрямках. Гучнозвучний орган (розташований у просторі храмового служіння), з кількома клавіатурами, власне і народжений для складної поліфонії першого жанрового напрямку, хоча має технічні можливості і для моторно-пісенних, менш серйозних, образів, наприклад, варіацій на пісні. Струнні і особливо духові інструменти також використовувалися в обох жанрових напрямках. Імпровізаційно-варіативні за природою музичні форми Ренесансу не висували жорстких правил тембральної конкретики (майже всі замінювали на практиці всіх), хоча і накресливали певні специфічні, фактурно-органологічні і національно-географічні риси кожного інструменту. Музичний, інструменталізм, в оснащенні органологічною модернізацією, виконавською майстерністю-віртуозністю, новими музично-мовними засобами; опрацьовуючи специфіку конкретного інструментарію на шляху подальшої індивідуалізації, міцно стає на шлях подальшої автономізації.

⁴⁰⁸ Саме остання якість стверджується у добу Відродження.

Так, **лютня**, новий для європейського ареалу інструмент, завезений до Іспанії і Каталонії у VIII столітті⁴⁰⁹ маврами, у XVI–XVII стала виключно популярною, можна сказати універсальною по всій Європі (у світському музикуванні). Органологічно-конструктивні, акустично-звукові, ритмічно-акцентні властивості прийшлися до відповідних вимог оновленої європейської культури вже пізнього середньовіччя (з 1140 року зображення лютні прикрашає розпис стелі Палатинської капели у Палермо, зроблений арабськими майстрами епохи Фатимидів). Якщо в арабомовній музичній теорії лютнеподібні (передусім, уа) відпочатку втілювали, «демонстрували звукову і ладову системи» Сходу [260, с. 247], то модернізована європейська лютня настроювалася і удосконалювалася відповідно до власних музичних систем. А «символічні поля» (І. Барсова [57, с. 52]) лютневих табулатур, як специфічного, похідного від виконавського інструментально-просторового (на грифі) орієнтування графіки «нотописання»⁴¹⁰, здійснили неоціненний внесок у розвиток музичної культури (в цілому та інструментальної, зокрема) у частині розвитку її авторства, розповсюдження репертуару, навчання і формування багатоголосної фактури, поєднання поліфонічних і народжуваних гомофонних форм, зручної технічно-імпровізаційної варіативності. «Саме лютнева табулатура відображала вказані властивості звучної музики пізньосередньовічної епохи і далі Відродження, а також специфічний інструментально-просторовий спосіб мислення – «мислення на інструменті»⁴¹¹ [971]).

До XIV століття лютня поширилася – у багатьох своїх різних видах (що також свідчить про затребуваність, функціональність

⁴⁰⁹ І потіснений у цих країнах розповсюджені до того щипкові – мавританську (з трьома хорами і грою *gagueado* – ударом по всіх струнах) і латинську (з чотирма хорами і прийомом *puanteado* – грою подушечками пальців «нота за нотою») гітари. Саме остання і була остаточно витіснена лютнею, яка за рівних умов мала кращі характеристики.

⁴¹⁰ Відповідно до національних шкіл лютневої гри, розрізнялися італійська, іспанська, старонімецька, давньофранцузька табулатурні системи. Широко розповсюджена італійська мала шість лінійок (за числом хорів) з цифрами на них, які вказували або на основний звук (0), або на перебудову (1 – на 1/2 тону, 2 – на цілий тон), що точніше відтворювало звуковисотний бік, ніж існуюча вокальна нотація, де зазвичай не вказувалося підвищення вступного тону (в розрахунку на досвідченість співаків).

⁴¹¹ Але ще не «мислення інструментом».

інструмента) – вже по всій території Італії, а втім усієї Європи. Сво-го апогею популярність і мистецтво гри на лютні досягли у XVI сто-літті, практично домінуючи як у професійних музикантів (зокрема менестрелів, придворних і міських виконавців тощо), так і у любите-лів; у палацах, домах містян та у вуличних розвагах. Протягом доби Відродження лютневе мистецтво виказало себе як без перебільшен-ня основоположне у низці виконавсько-звучних сольних (вокально-інструментальних та інструментальних), камерно-ансамблевих сполученнях, а також табулатурних (нотописемних) вираженнях, передавши у наступну епоху естафету музично-інструментального лідерства, з одного боку – сімейству клавірів, а з іншого, з нови-ми завданнями мелодійності, інструментального наслідування голосу – більш мелодійно-віртуозній скрипці⁴¹². Але, безперечно, без лютневого «накопичення» інструментально-технічного, фак-турного та інструментально-мисленневого досвіду не «відбулися» б ані перші, ані друга. Іспанські, італійські, французькі, німецькі, англійські лютневі школи, сформовані у XIV–XVI століттях, стали найважливішим чинником музичної культури Відродження, а сама лютня – темброво-звуковим знаком і загальнокультурним симво-лом епохи⁴¹³ – сприяючи процесу народження самозначущості му-зичного інструменталізму та відповідних чисто інструментальних форм і засобів втілення. Така актуалізація лютні базується на но-визні її органологічних (зручна для пальцево-кистьового охоплення і пересування коротка шийка⁴¹⁴, вигнута голівка для кращого утри-

⁴¹² Цікаво, що перетворене тільки у романтичну добу на виразовий засіб струнне ві-брато (ще у XVIII ст. Дж. Тартіні і А. Моцарт розглядають його як просту прикрасу, при-йом орнаментики) лютнисти та гамбісти використовували ще у XVI–XVII ст. У відповід-них методичних посібниках наводяться два способи виконання вібрато – одним (як за-раз) або двома (один притискає струну, а інший швидко і легко її торкається) пальцями. Тобто, лютня дійсно стояла попереду інструментальних пошуків музичної виразовості, пов'язаних зі впливом специфіки конкретного інструменту.

⁴¹³ На лютні грали такі знамениті «любители» епохи Відродження, як Леонардо да Він-чі, Бенвенуто Челліні, Мікеланджело да Караваджо, Данте Аліг'єрі та інші. Тобто не грати на лютні у ренесансні часи було просто непристойно.

⁴¹⁴ Східна короткошийна лютня з вигнутою голівкою (для кращого і тривалого утри-мання струю) витіснила середземноморські довго шийні – пандуру і цистру.

мання строю, можливість поширення діапазону за рахунок нових хорів та потрібного перестроювання у нову тональність, мобільна вагова легкість – до 300–400 грамів, витончений дизайн⁴¹⁵) і виразових (тембральна благородна м'якість⁴¹⁶, достатньо великий діапазон, комплементарна поліфонічна і народжувана актуальна гомофонна багатоголосність та їх поєднання, іманентна артикуляційна мелодизована ритмічна чіткість танбуроподібних, темперування від басової струни у певному ладі під час настроювання) можливостей. До речі, зацікавленість і експерименти композиторів, виконавців і музичних теоретиків Відродження/раннього Бароко принципами темперації уможлядно і практично розв'язували проблему точного інтонування саме на лютні (з її перестроюванням струн та пересуванням нав'язних ладів у будь-який бік) – на основі піфагорейських натуральних інтервалів⁴¹⁷. Тобто, музичний інструмент (як колись у стародавності, але відтепер на виконавсько-практичних⁴¹⁸, а потім вже теоретичних принципах) «підказував», спрямовував дії музикантів, і вже не тільки на рівні окремих засобів, а й системно, у річищі парадигмального зсуву музичного мислення (у даному випадку, стосовно темперації і гомофонних елементів інструментальної фактури). Початкові різновиди лютні, виготовлені за діапазоном відповідних вокальних голосів, передбачали делікатний (такий, що не заважає) акомпанемент м'якозвучних подвійних (хорних)

⁴¹⁵ Через багате оздоблення (різьблення розетки у вигляді складного готичного орнаменту, інкрустація ебеновим деревом і слоновою кісткою, вишукане прикрашання колкової коробки та утримувача струн) лютня оцінювалась не тільки як музичний інструмент, а й як витвір мистецтва, поставши у наступні століття предметом колекціонування.

⁴¹⁶ У добу афектів – бароко – звучання лютні отримало характеристику «вкрадливо-го» (А. Кірхер, С. де Броссард, І. Маттезон) [287, с. 46], що доволі точно передавало якості фоновісної світлої прозорості цього аристократичного інструменту.

⁴¹⁷ Про це ми дізнаємось з «Різноманіття лютневих уроків» Джона Дауланда (опубліковано його сином Робертом у 1610 році), зі вступу і післямови до збірки «Книга музики для віуели, під назвою Учитель» 1536 року (її називають «Віуельною школою») Луїса де Мілана.

⁴¹⁸ Поворот до практики, спирання на неї теоретичних розвідок взагалі є характерною рисою музичного Ренесансу.

жильних струн⁴¹⁹ або таке ж делікатне «вбудовування» у багатоголосну вокальну поліфонію. Розширення діапазону за рахунок нових хорів (передусім, вниз), як і віртуозно-технічні можливості танбуроподібних, надавали рис інструментальності (у широкому та вузькому смислах) лютневій музиці. Вказаними властивостями лютня сприяла не тільки кристалізації інструментальних форм, а й народженню «нової виразової системи, якій належить майбутнє. Поряд з іншими явищами в музиці XVI століття лютневий репертуар підготував нову епоху – епоху гомофонно-гармонічного письма, класичного ладо-тонального мажоро-мінорного ладу, нового ритмічного мислення» [400, с. 37]. Таким чином, інструмент (у вокально-інструментальних, а головне – чисто інструментальних жанрах Відродження) виступив важливим, новаційним для музичного мислення в цілому «каталізатором» на шляху доленосної зміни музичної парадигми.

Репертуар лютні (у сольному та ансамблевому, інструментальному і вокально-інструментальному форматах) цінний не тільки перекладеннями популярної вокальної і, навіть, «духовної музики найбільших майстрів» свого часу, іноді – великих, «концертних» творів [450, с. 264], а, передусім, цілим корпусом спеціально написаних (композиторами-лютністами⁴²⁰) вокальних, а головне – інструмен-

⁴¹⁹ Жильні струни дуже складні у виготовленні – вони мають бути рівної щільності і діаметру по всій довжині (тільки від молодих бичків). Саме нові технології XVI століття дозволили більш точно калібрувати струни, чим покращили якість звучання, продуктивність виготовлення, а головне – відкрили нові можливості розширення басового діапазону лютні (раніше звучання нижньої струни навіть при точному настроюванні було «розпливчастим», з негарною першою гармонікою, що заважало сприйняттю басового голосу при виконанні поліфонії; тому у басових хорах лютні замість другого унісону баса стала додаватися тонка октавна струна). Збільшення хорів до десяти не просто збагачувало діапазон (до хорової або інструментальної якості), але давало можливість варіантно-діатонічного настроювання, з перестроюванням в залежності від тональності. У XVI столітті найбільш поширена шестихорна лютня, у XVII – десятихорна, з її новими фактурно-гармонічними можливостями (взагалі у цей період кількість струн могла доходити до 16 і навіть 24).

⁴²⁰ Г. Ізаак, Хуан ван Гизегемо, А. Бюна, Франческо да Мілано, Дж. А. Терці, Вінченцо Галілей, Х. Нойзидлер, Войцех Длугорай, Якуб Рейс, Валентин Грефф Бакфарк, Джон Дауленд та багато інших. Батько великого астронома Галілео Галілея, Вінченцо, створював наприкінці XV століття знамениті «драматичні пісні під лютню», які зіграли важливу роль у кристалізації монодії з супроводом, на основі якої, за твердженням Т. Ліванової, виникли перші опери в Італії [450, с. 288]. А лютневі збірки Бакфарка відрізнялися справжньою академічною серйозністю (у порівнянні з іншими): в них відсутні танці і побутові пісенні форми, натомість багато інструментальних фантазій (з початковими імітаціями і наступним колоруюванням мелодійного, фактично гомофонного голосу), а лютневі обробки багатоголосних мотетів і шансонів Жоскена Депре, Н. Гомберга, Жанекена та інших не мають буквального слідування за текстом (вербальним та музичним), насичені колоруюванням на основі лютневої специфіки, вільним поводженням з темпами, що по-новому моделює структурування вже фактично інструментальних п'єс.

тальних творів, де і відбувалися активні пошуки щодо інструментального виразного втілення у нових жанрах і фактурно-просторового мислення (гомофонії). У лютневій музиці (улюбленій, зручній і найпоширенішій сфері музикування Ренесансу / раннього бароко) «чисті» *інструментальні жанри*, сформовані поза прямим впливом вокальних і танцювальних форм, на основі чисто музичних (і чисто інструментальних) засобів структурування, інтонування, розвитку (передусім, варіаційності) – ричеркари, прелюдії, фантазії, токати і деякі інші – з'явилися історично *раніше, ніж в інших інструментальних сферах* Ренесансу. Майже всі ці нові жанри спочатку і якийсь час орієнтувалися на демонстрацію і апробування технічних і темброво-кolorистичних можливостей інструмента⁴²¹. Але рух нового мистецтва у бік неприкладного світського характеру вимагав розробки і спеціальних засобів музичної виразовості (вільних від слова або танцю), здатних до безпосереднього чуттєвого впливу на слухача, для завоювання все більшої слухацької уваги (в умовах загальноприйнятої аж до кінця XVIII століття традиції вільного включення/виключення у сприйняття музики)⁴²². Нетривалісність природного «димінуендо» щипкового звуковидобування на лютні⁴²³ не дозволяла втілювати багатоголосся, подібне до голосового або органного (з довгими тривалостями або легатними штрихами), але лютнисти майстерно компенсували цей «недолік» (точніше органологічну властивість) низкою інструментальних прийомів фактурно-просторового і часового «заповнення»-розгортання, як то: чергування імітацій, різноманітних акордових звучностей,

⁴²¹ Один з популярних лютневих жанрів з функцією прелюдіювання, настроювання на більш значущий матеріал – «тастар де корде» з характерним перекладом з італійської як «тестування струн» (докладніше про це у роботі Т. Продьми [653]). Тастар (як і прелюдія) спочатку міг мати прикладне значення – на довгих акордах можна підстроювати інструмент, що було дуже важливим для музичного мислення пізнього Ренесансу; «розігруючись» на площині грифу – продемонструвати різновиди фактури, апробувати імпровізаційну техніку, накреслити ладо-тональну структуру тощо.

⁴²² Адже саме у добу Відродження у музично-теоретичних трактатах актуалізується композиторсько-слухацька проблематика і питання музично-виконавської практики.

⁴²³ Плектр, який (імовірно) міг би уможливити виконання прийому тремоло (чергування швидких почергових ударів) на довгих нотах, у добу Відродження вже не використовувався лютнистами.

унісонів, гамоподібних та інших («під пальцями») пасажів. Природна фактурна різноманітність лютні буквально провокувала усе це демонструвати-співставляти у єдиному звучному потоці. При цьому число голосів могло по-інструментальному варіюватися (не зберігаючи стабільної кількості у часово-лінійному розгортанні) – три і чотири у співзвуччях, два – з паралельним рухом або таких, що перегукуються, в пасажах і т. д. В цілому лютнева інструментальна фактура органічно поєднувала гомофонні (частіше акордові структури з мелодією) з контрапунктично-мелодійними ходами (ритмічні і мелодійні імітації, протилежний рух контрапунктуючих голосів), які «долали ритмічну статику фактури і виступали елементом її динамічного розвитку» [233, с. 15]. Симптоматичним для розвитку інструментальних форм є той факт, що контрапунктичними лініями насичувалися різнохарактерні танці (павани, гальярди, жиги та інші, як в збірниках п'єс для лютні соло Джона Дауленда), які перетворювалися у подібних творах на вторинні (інструментальні) жанри, являючи очевидні і яскраві приклади формування в них *«специфічно інструментальної музичної матерії, яка істотно відрізнялася від вокально-хорової тканини епохи Відродження»* [422, с. 13]. Відмінності від останньої у більшості випадків зазначалися утворенням «особливого, комбінованого варіанту багатоголосного викладу, де різні типи багатоголосної фактури чергуються в часі, створюючи в цілому єдиний звуковий простір» [233, с. 15]: між тонами (акордами) вертикалей епізодично відбувається вільна функціональна диференціація-індивідуалізація голосів – звуковисотна і (або) ритмічна, що можливо тільки на інструменті (в хорі або вокальному ансамблі такі вільні виникнення/зникання в лінійному ведінні голосу викликали б непорозуміння). Подібні прийоми присутні як в експозиційних і розвиваючих розділах, так і в каденційних структурах, де «гармонічні каданси представляють собою картину різночасного досягнення голосами ладових устоїв. Ритмічна самостійність кожного голосу при цьому очевидна і незаперечна» [233, с. 16]. Крім описаного прийому контрастної поліфонії, синтезованої з гомофонними принципами, лютнева фактура збагачується різноманітними імітаціями (тобто, поєднує й різні види поліфонії) – ритмічного (ча-

стіше поєднується з контрастною поліфонією) і мелодійного (імітаційного характеру) типів⁴²⁴. Оснащені такими прийомами лютнисти першими стали виділятися з інструментально-ансамблевого цілого XVI століття спочатку своїми віртуозними епізодами все більшої тривалості, а потім і сольними інструментальними п'єсами, підготувавши «першу самостійну клавесинну школу, яка своїм щипково-струнним звучанням, характерною ритмічною організацією, пануванням репертуару відверто пісенно-танцювального походження дуже близька лютневій музиці» [400, с. 37]. Саме у лютневому (світському) вокально-інструментальному, а головне – інструментальному репертуарі відтворювалися прогресивні установки часу (гуманістично-антропологічний світогляд, поступова актуалізація особистісного авторського начала, пізнання чуттєвої реалістичності вираження і цінність духовного життя, вихід за жорсткі готичні рамки – з відповідними музичними засобами індивідуалізації мелодики, оформлення гомофонії з акордовим або фігуративним акомпанементом і одночасним органічним використанням поліфонії) і намітилася тенденція до формування нової, чуттєвої музичної образності, без використання слова. Найбільш виразно ця тенденція проявилася в лютневих ричерках і фантазіях; менше – у прелюдіях (які розвивалися у якості вступу в тих чи інших циклів і не брали на себе особливого смислового і художнього навантаження, готуючи увагу слухача до сприйняття більш значущого у наступних частинах, але прелюдійність сприяла розвитку різноманітних фактурних форм). Так, фантазії Франческо да Мілано⁴²⁵ (1497–1543 рр.) характеризуються імітаційністю; пасажем рухом, тематично введеним з перших фраз; акордовими кодами і легкими мелодійними прикрасами групетто в каденціях. Сам по собі тематизм його фантазій ще не відрізняється індивідуальною яскравістю (і не має таким бути, враховуючи наведені вище властивості ренесансної індивідуальності), але дає потрібний імпульс подальшому розгортанню форми, такому розвитку матеріалу, який дозволяє утримувати увагу

⁴²⁴ Згодом обидва види поліфонії знайдуть своє концентроване відтворення у музиці Й.С. Баха.

⁴²⁵ Серед них є досить розгорнуті, більше 150 тактів.

постійним варіативним оновленням, свободою широкого інструментального викладення в пасажах (які можуть звучати в двох голосах поперемінно або разом паралельно, що створює енергетику радісного вираження дзвінко-щипкових легких мелодійних ліній чисто інструментального гатунку – при всій простоті прийому), мелодійною повнотою прикрашених орнаментованих голосів, повнозвучними акордами (які утримують певним чином умовності суворого «готичного» голосоведіння та одночасно накреслюють нові гомофонно-фактурні принципи). У фантазіях і ричеркарах використовується власне імпровізаційна фактура, з прикрасами (димінущії і «оббивання» основних звуків), з динамічними наростаннями від початку до кінця композиції. В цілому лютневі фантазії, як найбільш виражені втілювачі імпровізаційності (загального ренесансного принципу музичного мислення) виявляють спорідненість як з жанрами вокально-поліфонічної культової традиції (месами, мотетами, поліфонічні *chanson* XVI століття та ричеркар), так і з народними танцювально-пісенними жанрами (паваною, гальярдою, народним *chanson*, вільянсіко, фротолою та ін.), а також – з іншими власне інструментальними жанрами, які «безпосередньо спрямовані на опрацювання вихідних інструментальних музичних засобів та опанування технікою інструменту (тьенто, імпровізаційний ричеркар, прелюдія, варіації та варіаційна сюїта XVI століття)» [937, с. 98]. Лютневі токати частіше ставали заключними частинами в танцювальній сюїті (як це представлено у того ж Франческо да Мілано – найбільшого італійського лютняра першої половини XVI століття). Але є припущення, що вже тоді лютневі токати могли звучати і перед танцювальними сюїтами або розповсюджуватися як самостійні інструментальні п'єси (як це мало місце у фламадсько-голандського композитора і лютняра Йоахима ван ден Хова, 1567–1620 [653, с. 15]). Токати могли мати вільно-імпровізаційне розгортання з примхливим чергуванням різних елементів інструментальної фактури або квадратне структурування (більш притаманне лютневим танцям) – лютня і тут могла експериментувати і синтезувати різні форми. Важливим новаційним джерелом лютне-

вого тематизму постали національні мелодії⁴²⁶, що в подальшому розвитку музичного інструменталізму не втрачає свого значення, адже інструментальна сфера фольклору, як вказувалося вище, володіє давніми (стародавніми) власними традиціями, зокрема, інструментального професіоналізму (І. Мациєвський) і досвідом звуковисотно-ритмічного втілення танбуроподібного інструментарію⁴²⁷ у дозвільній сфері (М. Імханицький [329]). Можливо, цей (фольклорний) елемент, а також укоріненість лютні у побутових жанрах, справили вплив на той факт, що, незважаючи на розвинутість власної писемно-табулатурної системи, лютневі твори часто залишались поза авторського «маркування»; популярна музика ніби належала усьому населенню (Т. Ліванова), яке її бажало, слухало, танцювало і співало під неї, щедро обмінювалося мелодіями, прийомами гри, органологічно-інструментальними різновидами.

У зв'язку з частим використанням пасажів різних видів у лютневій фактурі примітною є еволюція аплікатури правої (звуковидобувальної) руки: на середньовічних лютнях прийнято було грати плектром ударами вверх/вниз; у керівництвах лютневої гри Ф. Спіначіно, В. Капіролі, Х. Найзидлера, А. Ле Руа та живописних зображеннях XVI століття – в наслідування середньовічного засобу звуковидобування, але вже пальцями, без медіатора (для більш глибокого і м'якого тону), коли інструмент тримається майже горизонтально або під невеликим кутом, права рука виконавця практично паралельна струнам, одноголосні пасажі-димінущії виконують чергуванням великого, як би схованого під вказівним, і вказівного (або середнього, але обов'язково рухом вверх) пальців (зараз ця лютнева техніка називається *thumb-in* або *thumb-under*). Тоді великий палець виконує сильні (непарні) ноти вниз з допомогою ваги руки, а вказівний – слабкі (парні), вгору, проти сили тяжіння, що утворює не потрібну різницю в силі і тембральній якості звуку в пасажі, неоднорідність його лінії, заважаючи виконавській енергії спрямованості руху. На рубежі XVI–XVII століть («на хвилі» розквіту лютневого мистецтва) відбувається зміна техніки і позиції: права рука

⁴²⁶ Не тільки європейські, а навіть мавританські, арабські, середньоазіатські.

⁴²⁷ Що є однією з причин укоріненості танбуроподібних практично у всіх народів.

відтепер розташовується більш-менш перпендикулярно струнам (це виключає рух вгору-вниз всієї кисті або передпліччя), великий палець не ховається всередині долоні, але різко відставлений вліво, мізинець міцно спирається на деку лютні, засіб звуковидобування – чергування пальців з ударами вверху/вниз (сьогодні ця техніка називається thumb-out)⁴²⁸. Відповідно змінюється якість лютневого звуку: якщо в техніці thumb-under звук у цілому був більш глибоким і співучим (навіть в швидких пасажах – завдяки участі у звуковидобуванні усієї маси передпліччя, то в техніці thumb-out звук має більш різку атаку (палець «тягне» струну майже під прямим кутом, права рука розташовується ближче від підставки – «sul ponticello» – як показано на багатьох зображеннях епохи [214]), що робить тембр більш «ясним», яскравим, сильним, багатим верхніми «світлими» обертонами (але з певними «перегинами» у бік звукової жорсткості, пронизливості⁴²⁹); надає можливості для більш дзвінко-чіткого виконання моторно-інструментальних елементів фактури (тем і фігурацій, особливо танцювального характеру) – які власне перейшли до клавірної фактури і які складають *інструментальний (у тому числі, багатоголосний) тип вираження*.

Наприкінці XVI століття і далі загальний стиль лютневої музики (особливо в Італії) *набуває віртуозно-концертних рис*: більш складний, оздоблений численними прикрасами і віртуозними пасажами текст, фактурне розмаїття, динамічні й темпові контрасти (як, наприклад, концертні п'єси і цілі танцювальні цикли, зокрема «Ballo Tedesco et Francese» Дж.А. Терці).

⁴²⁸ Якщо на щипковій віуелі така позиція відзначається протягом усього XVI століття, то на лютні її можна споглядати ближче до кінця XVI – початку XVII століття. Перший докладний опис нової техніки у 1603 році дає бургундський вчений і лютнист Жан-Батист Безар (1567–1625).

⁴²⁹ Окрім вказаних перпендикулярного напрямку щипка і близькості звуковидобування від підставки, права рука у пасажах як би згортається в кулак і стає більш напруженою, в цій позиції не зовсім зручно грати на першій струні великим пальцем, а вказівному – важче спускатися нижче третьої-четвертої струни. Тому сучасні лютнисти рідко використовують аутентичну техніку thumb-out, віддаючи перевагу більш м'якій звучності thumb-under. Але насправді ми точно не володіємо інформацією щодо статистики практичного використання вказаних технік виконавцями рубежу XVI–XVII століть, як і їх звукових уподобань – ясний і дещо металево зафарбований звук в техніці thumb-out міг здаватися в чомусь близьким клавесинному, який якраз набирив звучно-модних тенденцій у ту епоху.

Пліч-о-пліч з лютністами опрацьовують інструментальні форми вираження знамениті віуелісти (**віуела**⁴³⁰, особливо іспанська, відрізнялася схожістю до гітарних типів⁴³¹ – менш опукла нижня дека, гітарні «еси», але шість подвійних струн, часто з одинарною верхньою, менші розміри і вага, тонкі деки, лише кілька перпендикулярних грифу пружин, дерев'яні кілки, жильні на початку грифу і кілька останніх дерев'яних або кістяних ладів, які виконавець сам зав'язує, легкі дерев'яні кілки, гриф на одному рівні з верхньою декою, замість нижнього поріжку – простий вузол). Основний спосіб гри мелодії на віуелі – великим і вказівним пальцями, інших голосів і акордів – середнім і безіменним (тобто, подібно до гітарного); В. Ганєєв також вказує на смичковий і плектровий способи звуковидобування на віуелі. Вважається, що у XV–XVI століттях віуела де мано (гітароподібна, але з дещо опуклим дном) була особливо популярною в іспанських аристократичних колах (зокрема, академіях), практично виконуючи функції середньоевропейської лютні (яка саме і пішла Європою з Іспанії, адже іспанські ритмічно складні мелодії вимагали танбуроподібної властивості експресивно-чіткого звуковисотно-ритмічного втілення), а віуелісти представляли своєрідну інтелектуальну еліту пізнього Відродження. Віуела де мано мала десять ладів, п'ять або сім подвійних струн з однією одинарною для мелодії; стрій частіше квартовий, з великою терцією між третьою і четвертою струнами (зручний для акордів народжуваної гомофонії). Репертуар віуели аналогічний лютнево-му: вокально-інструментальні та чисто інструментальні твори (лютневих жанрів, з урахуванням іспанського чинника – фантазії, танці, романеско, тьентос, павани, вільянсіко, варіаційні обробки популярних мелодій), сольні і ансамблеві (в основному, дуетні). У XVI столітті, поруч з європейськими лютневими досягненнями, іспанська віуела буквально «вибухнула» яскравими особистостями,

⁴³⁰ Б. Вольман рахує, що ця іспанська старовинна назва узагальнює низку щипкових інструментів Середньовіччя – Відродження, серед яких віола де арко XIII–XV століть (фідель), віуела да гамба XVI століття, віуела де пендула XV століття (кітаро баттенте – попередниця гітари), віуела де мано XVI–XVII століть (ручна, близька до гітари за організацією і прийомами гри) [163].

⁴³¹ В Ганєєв взагалі називає виуелу «гібридом гітари і лютні» [179, с. 16].

з їх оригінально-національними (з відмітною пісенно-гомофонною мелодикою⁴³²) творами, ефектними виконаннями та авторськими збірками – Луїс Мілан, Луїс де Нарваес, Алонсо Мударра, Енрікес де Вальдеррабано, Дієго Пісadora, Мігель де Фуенльяна, Естебан Даса та інші. Однак поряд з абсолютним пануванням в XVI–XVII століттях лютні і віуели в сфері професійного виконавства, свої позиції в аматорській середовищі Іспанії зберегла і мавританська гітара⁴³³, залишаючись досить поширеним акомпануючим інструментом, в тому числі у фольклорній творчості, з відомими ритмічними складними структурами, які яскраво відтворювалися на більш звучній гітарі.

Виконавство на лютні вимагало майстерності професійного рівня і фактично інструмент, за умов надзвичайної популярності і любові у всій вертикалі соціуму, був доступний тільки професіоналам. Натомість, не така коштовна і складна (у виготовленні, навчанні і власне грі), з невеликим корпусом (подібним до сучасної напівовальної мандоліни, з пласким дном і колковою коробкою в формі серпа) і більш вузьким грифом, чотирма хорами по 2 або 3 струни (настроювання в унісон з додаванням октави в деяких хорах), простим і різноманітним настроюванням (і перестроюванням, за необхідності, для кожного твору) та теситурними різновидами (велика басова, тенорова, мала – англійська), **цитра** влаштовувала багатьох любителів і чудово проіснувала у міській музичній любительській практиці аж до початку XIX століття (збереглася до сьогодення в сучасній Іспанії), поки не була витіснена гітарою (своїм прямим нащадком). Тож протягом XV століття цитра фактично виступала другим інструментом за популярністю після лютні (у демократичних, набуваючих розвитку, побутових жанрах). Металеві струни

⁴³² Іспанські танці часто виконувались під спів.

⁴³³ У VII ст. н. е. римські легіонери завезли до Іспанії гітароподобну фідоклу (яку вважають «батьком» так званої латинської гітари). Далі у VII–VIII століттях араби (завойовники Іспанії) ввозять у країну свої гітаро подібні інструменти, що утворю в Іспанії своєрідний сплав культури Сходу і Заходу (зокрема, в інструментальній музиці). З цього часу в Іспанії співіснують два різновиди гітари – мавританська (з трьома хорами, на яких грали способом *rasgueado* – ударом по всіх струнах одночасно) і латинська (з чотирма хорами з прийомом *puanteado* – гра подушечками пальців «нота за нотою»). Якщо перша ще відносно довго займала міцне місце в іспанській народній творчості, то друга була остаточно витіснена лютнею вже до XV–XVI ст.

цитри, звук на яких видобували пальцями або медіатором, надавали їй більш легкого тембру і більш популярно-демократичного, ніж у лютні, несалонного «соковитого» голосу. Цитра найчастіше мала подвійні або потрійні струни для посилення звукової маси. Як і для лютні, для цитри писали табулатури. Існували цитри різних форм, до яких вносились всі нововведення лютні. До того, як з'явилася гітара, існували інструменти-гібриди, такі як цитра-теорба, і всякого роду «жахливі лютні».

У добу бароко лютня поступово втратила свої провідні позиції, фактично зійшовши до функцій акомпанементу бассо континуо, але напрацювання лютневого репертуару зробили можливим народження нового, дуже важливого для музичного інструменталізму напрямку – клавірної музики (більш перспективні – багатоголосно-теситурні у квазіансамблевій якості, гучніші, з можливістю одночасної різногучності в різних голосах, здатні до будь-яких ладових особливостей у «правильній» темперації, клавішні швидко витіснили більш обмежену лютню, «поглинувши» й розвиваючи найкращі її досягнення).

Втім, ще за доби *Ars nova* – в XIV столітті – був створений інструмент, який успадкував (синтезував, але з результатом «непростої суми» – «системно»-органологічної якості утворення нових, неможливих раніше властивостей та характеристик) клавішний принцип⁴³⁴ органу та струнно-щипкове

⁴³⁴ Згадки про струнний інструмент з клавійною системою відносяться до середини XIV століття. В Англії у 1360-ті роки з'являється інформація про інструмент «eschiquier» (вважається, що він був споріднений клавикорду). Клавикорд (пізньолат. *clavichordium*, від лат. *clavis* – ключ, клавіша і грец. *chordn* – струна) – струнний клавішний ударний інструмент з тангентною механікою (металевим штифтом з плоскою голівкою, укріпленням в кінці клавіши; при натисканні клавіші торкається струни і залишається притиснутим, ділячи її на 2 частини звучну, вібруючу і заглушену м'якою опліткою). Залежно від місця торкання тангента одна і та сама струна може давати звук різної висоти: у т.зв. пов'язаних клавикордах на одну струну впливали тангенти 2–3 клавіш (клавіш з роками могло бути до 46, а струн – 22–26); в «вільних» клавикордах кожній клавіші відповідала «своя» струна. Спосіб звуковидобування на клавикорді – обережний, «вкрадливий» дотик сприяв теплій виразності, ніжності і делікатності звучання. А похитуючи натиснуту клавішу можна було додати звуку специфічної вібрації (подібно до грифових струнних). Згодом для посилення звуку застосовували подвоєння, потроєння і т. д. струн. Спочатку клавикорд мав форму прямокутного ящика і розташовувався на столі або колінах (як через півтисячоріччя – перші ручні гармоніки, майбутні баяни-акордеони). Пізніше до корпусу додали ніжки. Діапазон – від малих (октавних) інструментів-«книг», до порівняно великих (до 1,5 м. і 5-ти октав). Для вправ органістів робилися клавикорди з декількома чуттєвими або педалями клавіатурами (інструмент був спрямований на домашнє музикування).

звукотвораючого⁴³⁵ (не безпосередньо щипком, а за допомогою спеціального механізму) улюбленої та вельми поширеної (теж порівняно недавно) лютні. Це – **клавесин**. Найперша згадка про нього (точніше, про його щонайближчого попередника) відноситься до 1397 року, коли в Падуї з'явився запис про такого Херманна Полла з Відня, який сконструював інструмент під назвою «клаві-чембало» («клавесімбалум»), що активно використовувався аж до XVIII століття і виявився провісником нової культури⁴³⁶ разом з клавесином⁴³⁷. За О. Баюновим, звучно-естетичні особливості клавесімбалума обумовлені досить товстими струнами⁴³⁸ і металевим плектром, що споріднює його з циттерном і псалтерієм XV століття [67]. У порівнянні з найближчими попередниками клавесин має більші розміри і досконалішу конструкцію, а отже – наділений значно більшими музично-виконавськими і художніми можливостями⁴³⁹,

⁴³⁵ Паралельно з клавикордом ще в XIII–XIV століттях з'явився клавійно-щипковий спінет (від італ. «спина» – шип, вістря): клавійні спінету теж вільно гойдаються на вертикальній осі, як і в клавикорді, але замість тангенту на їх кінці спираються дерев'яні стовпчики – «стрибуни». При ударі по клавійші «стрибун» підкидається вгору і, проскакуючи поруч зі струною, захищує її кінчиком вставленого в нього воронячого пера; струна буде звучати, поки натиснута клавійша (при її відпусканні «стрибун», приймаючи вихідне положення, заглушить струну прикріпленим до нього шматочком сукна). Спінетам часто надавали вид предметів домашнього вжитку – книги, шкатулки, бюро, стіл – на них можна було награти тільки короткий наспів або найпростішу п'єсу.

⁴³⁶ Першим (і єдиним) документом, в якому наведено креслення клавесімбалума, є трактат Анрі Арно з міста Зволле (князівство Бургундське, 1440 рік). На кресленні зображений інструмент, що нагадує клавесин, і запропоновані 4 способи звукотвораючого на ньому. Перший з них щипковий, інші – ударні (тангентні і молоточкові). Арно віддавав щипковому способу (клавесинному). В трактаті Арно запропоновані ще 2 клавійних інструменти – клавикорд і дульче мелос (механізований дульсімер з механікою молоточкового типу). Єдиний збережений до сьогодення подібний інструмент – клавіцтерій 1480-го року Лондонського Музею Королівського Коледжу, але сьогодні інструмент переживає власний Ренесанс у виконанні майстрів-аутентистів [67].

⁴³⁷ Усі названі інструменти з клаватурою ми, вслід за М. Друскіним, називаємо клавірами.

⁴³⁸ Найтонші металеві струни, які ставлять на сучасні клавесини, навчилися тягнути лише до початку XVIII століття. Найбільш поширеними матеріалами для виготовлення струн, починаючи з XII століття, були латунь і залізо (стааль). Але довжини струн, зазначені Арно на кресленні, занадто короткі для латуні і заліза в рамках пропонованого строю інструменту. Згідно з публікаціями Д. Райта та інших авторів, в той час металеві струни виробляли також з золота і срібла (або сплавів) [67].

⁴³⁹ Зовні інструмент вже нагадує рояль: довгі басові струни розташовуються уздовж довгої сторони корпусу, а короткі, що дають високі звуки, – уздовж короткого його боку.

(хоча в ньому був «заперечений» важливий принцип танбуроподібних – натискання струн на грифі, що значно збільшувало діапазон при максимальній компактності інструмента та сприяло певній технічній зручності виконання). Але клавішний механізм (опрацьований в органному виконавстві) утворював власні музично-інструментальні достоїнства: блискучий, енергійний, вповні милозвучний, хоч і уривчастий, «малоспівучий» звук; доступність колористичних градацій – квазіансамблевості та «сольних» тем або мотивів з імітацією «різних інструментів» (флейти у високому регістрі; дзвону та ударних – в низькому); лютні – в середньому та високому⁴⁴⁰); діапазонність; наочну багатоголосність як поліфонічного, так і народжуваного гомофонного типу; портативність (меншої міри, ніж у лютні, але достатню для мобільного перенесення-перевезення): неабиякі перспективи музично-інструментальної виразовості, що й вилилось у цілий напрям музичного мистецтва (з сольними, ансамблевими та акомпанементними функціями). Досить швидко клавесин витіснив з світського музичного побуту як орган (який раніше використовувався і у домашньому, і у церковному музикуванні, перейшов цілком до храмового простору⁴⁴¹), так і лютню (тиху, «домашню», з обмеженими можливостями поліфонічного багатоголосся, невеликим діапазоном, потребуючу постійної настройки).

Цілком природно, що гру на клавесині опановували і органісти (грали і церковну музику – на органі, і світську – на клавесині), і лютністи. Відповідно, і репертуар часто був спільним або значною мірою перетинався. Тому не дивно, що перші збірки (для клавирів у цілому) включають прелюдії, пісні, танці, обробки духовних піснеспівів і були створені найстарішим мюнхенським органістом Конрадом Пауманом (1415–1473), органістом з Констанци Гансом Бухнером (1483–1540) – для клавикорда, органістом і органобудівником Арнольдом Шліком (1455–1460 – після 1517) та ін. А у другій половині XVI століття твори для клавирів вже пишуться спеціально.

⁴⁴⁰ У деяких клавесинах є «лютневий» регістр (3-тя клавіатура, хоча звичайно було дві клавіатури).

⁴⁴¹ Де, тим не менш, чудово звучав від XVI у «концертній» функції – до або після меси, налаштовуючи або утримуючи непобуту атмосферу духовного порядку.

У 1571 році створюється одна з перших шкіл гри на клавіві Еліаса Амменбаха (1530–1597) Венеціанська школа дала цілу низку творів і виконавців-композиторів: А. Скварчалуні (пом. 1475), А. і Дж. Габріелі (середина XVI століття), К. Мерлотті (1533–1604), автор першого італійського трактату («Трансильванець») з гри на клавійних Дж. Дирута⁴⁴² – справжнє ім'я Дж. Манчіні (1550–61 – бл. 1610). Відомі нідерландці – А. Віллоерта (1490–1562) і Я. Бууса (пом. в 1565); іспанці першої половини XVI століття – Х. Бермуда (+1549) і Т. Санта Марія (1565) – написали школи гри на клавіві. Англійська королева Єлизавета I (1533–1603) захоплювалась верджинелом⁴⁴³ і спінетом, сама на них грала і всіляко підтримувала талановитих виконавців. І якщо найбільша і впливова школа клавесиністів склалася у Франції на рубежі XVII–XVIII століть (хоча клавівна музика – яскраве світське мистецтво – була затребувана вже при дворі Людовика XIV, у другій половині XVI ст.), то першість в цій галузі належить саме англійським музикантам, композиторська школа яких утворилася в останні десятиліття XVI століття. Саме у творчості англійських верджинелістів *зароджувався клавівний стиль письма* (спирання на жанрові формули народно-побутового – сільського та міського – середовища, передусім, одноголосна мелодія з акомпанементом, хоча органісти-клавесиністи привносять

⁴⁴² В «Трансильванці» (1593) Дирута викладає апікатурні принци (на органі та клавесині), дає поради з розшифровки орнаментики та димінцій, обговорює питання органного і клавесинного туше, посадки за інструментом, положення рук на клавіатурі. Суттєвою є й принципова диференціація музикантом (вперше) техніки гри на органі і «оперених» інструментах (чембало). Тут протиставляється призначення і репертуар цих інструментів: «... на органі грається «музика», на чембало – «танці», «відповідно до цього визначається й статус музикантів» органістів «і» грець танців [74, с. 147].

⁴⁴³ Верджинал (вірджинал, устар. віргінал, в сучасній транскрипції – вьорджінал: англ. virginal, від «virgin» – «діва», «панночка») – старовинний англійський різновид спінету. Має один набір струн і один мануал, зрушений вліво від центру. В Англії до XVII в. словом virginal (також у множині virginals) називали будь-які клавійні струнні (зокрема, клавесин). Перша згадка про інструмент з такою назвою міститься в трактаті чеського енциклопедиста Павла Празького «Книга про двадцять мистецтв» (близько 1463 р.). Перша згадка терміна англійською мовою відноситься до 1530 року, коли Генріх VIII купив п'ять таких інструментів. Спочатку, як усі клавіври, був поративним, потім – з власними ніжками. Розквіт популярності вірджинал припадає на другу половину XVI і першу половину XVII століть. В цей час в Англії склалася так звана школа вірджиналістів, найбільші представники якої – Вільям Берд, Джон Булл, Орlando Гіббонс, Жиль Фарнебі, Томас Томкінс.

у клавірний стиль і поліфонічні прийоми) і було покладено початок створення спеціального репертуару для клавірів. Все більш переважаючи у світській спрямованості вокально-танцювальні жанри сприяли проведенню формотворчих, технічних, гармонічних і фактурних експериментів саме у клавірній творчості⁴⁴⁴.

Таким чином, синтезувавши щипково-клавішну механіку органа і лютні, клавесин «дивно» поєднав «монументальний («органний») стиль з граціозно-витонченим («лютневим») стилем мініатюр» [768, с. 43]; органічно «вписався» до сольного, ансамблевого і (надалі) оркестрового виконавства⁴⁴⁵. Клавесин своєрідно зафіксував (засобами, знаками та символікою інструментального мистецтва) перемогу світського начала в житті ренесансного суспільства (і наступної доби, спонукавши широкий розвиток жанру мініатюри) – музикування як його невід'ємної частини. У добу Ренесансу в Італії клавесин був вже *самостійним явищем з оригінальним сольним репертуаром*, удосконалювався і розвивався конструктивно, знаходився в епіцентрі художніх пошуків виконавського (виконавсько-композиторського) мистецтва.

На рубежі XV–XVI століть у музичній практиці Європи укорінюється **віола**⁴⁴⁶ – смичковий струнний інструмент з рівною кількістю основних і резонуючих струн, очевидно, попередниця скрипки (Свободов стверджує походження скрипки від фіделя [708], але у німецькомовних країнах терміну «віола» в основному і відповідає термін фідель [662]) – з «оксамитовим» звучанням, новими смичково-технічними можливостями артикульованої моторики (які, звісно,

⁴⁴⁴ Втім, розквіт таких «лабораторних» завдань приходить вже на добу бароко і класицизму.

⁴⁴⁵ Свого розквіту інструмент зазнав у XVII–XVIII століттях (про що – у відповідному підрозділі), а в XX столітті переможно повернувся на концертну естраду.

⁴⁴⁶ У попередньому підрозділі ми вже вказували на зростання зацікавленості смичковою віолою у пізньому середньовіччі. Однострунний фідель з грушоподібним резонатором (або т. з. смичкова однострунна ліра, яка зберегла свій зовнішній вигляд в малюнках рукопису монастиря St. Blasien – Шварцвальд, XII століття, а до XIII століття – в скульптурах романських церков Франції) набув широкого поширення у Європі ще у X–XIII століттях. В. Свободов стверджує, що до цього часу вже існували і багатострунні фіделі з формуванням звукоряду «під безпосереднім впливом виконуваних на ньому наспівів і награвань» [708, с. 53], з поступовим формуванням кварто-квінтового строю.

ще далекі від барокової досконалості через відсутність, передусім якісного смичка, а також через лади на грифі та акустичні «поступки» майбутній скрипці), головне ж – здатністю до звуковидобування і, що важливо, звуковедення (з оздобленням, «наповненням», «управлінням» стаціонарною частиною) довгих тривалостей. Усе це ставало у пригоді під час формування мелодійного тематизму. Віоли відзначались м'яким, матово-ніжним звучанням, але первісна присутність ладів на грифі робила звук завжди «відкритим» – як на порожніх струнах, до того ж лади полегшували інтонування, але позбавляли виконавця можливості вільного використання різних видів строю та певним чином перешкождали розвитку пасажної техніки у смичковому звуковедінні. Особливим різновидом цієї інструментальної групи були віоли з резонансними струнами: віола д'амур, віола да Бардона або баритон, віола-бастарда. Резонансні струни, розташовані під грифом над верхньою декою, своїми обертонами надавали звучанню приємного ніжного забарвлення. Ці інструменти, що виникли в процесі «боротьби» віол та скрипок, з часом також були витіснені інструментами скрипкового сімейства.

Віоли (фіделі) рубежу XV–XVI століть диференціювалися на два різних сімейства через спосіб тримання інструменту, форму й розміри, функціональні відмінності. Віоли да гамба («a gamba» – «у коліна»), або «ножні», трималися вертикально між колінами. Віоли да браччо («a braccio» – «у плеча»), або «ручні» тримали лівою рукою на плечі, така постановка сприяла більшій виразовості звуковидобування, звуковедення і загальної подачі музичного образу (що й було втілено у скрипковому звучанні трохи пізніше). За часів К. Монтеверді віолами да браччо називали інструменти скрипкового сімейства, які незалежно від розмірів свого корпусу трималися у плеча, а віолами да гамба – власне віольну групу, з триманням у коліна (так стверджує і К. Закс у «Лексиконі» 1913 року [1995])⁴⁴⁷. Окрім розвороту до чуттєвої квазіголосової мелодійності, «європейське смичкове виконавство в ході своєї еволюції виявило акустичну перевагу квінтового настроювання (через кварто-терцове, квартове,

⁴⁴⁷ Докладніше про термінологічні розходження і подібності – у Свободова [708, с. 212–220].

кварто-квінтове – А.Ч.) – інтервалу, укладеного між другим і третім обертонами натурального звукоряду... Консонансна природа терції, відкрита народними музикантами, сприяла утвердженню смичкових інструментів квінтового строю в якості провідного смичкового інструментарію мажоро-мінорної системи, яка прийшла на зміну середньовічній ладовій системі» [708, с. 103]. Таким чином, інструмент (його органологія, стрій, прийоми звуковидобування, фактура, аплікатура, репертуар, наочно-просторова табулатурна система) – на основі виконавської практики знову приймає активну участь у становленні нового (мажоро-мінорного і далі, гомофонного) мислення, «являючи собою (крім вказаних вище – А.Ч.) сферу звуковисотного співвідношення, найбільш перспективну для розвитку мелосу в рівній мірі як вокального, так і інструментального» [там само, с. 105].

Важливим (для утворення майбутньої скрипки, без якої неможливо уявити розвиток музичного мистецтва від бароко до сьогодення) є формування вказаної загально-музичної парадигми у сфері народного музикування, де інструментальна складова традиційно більш задіяна і розвинута, ніж у церковній музиці. Зокрема, В. Свободов вказує на природність такого розташування пальців лівої руки на грифі інструментів альтово-тенорової теситури при глибокому охопленні шийки великим пальцем, при якому між першим і другим пальцями складається відстань у тон (ширша), а між другим і третім – півтону (менша); саме такий фактурно-аплікатурний стереотип формує великотерцовий (мажорний) тетрахорд (рахуючи від відкритої струни). І якщо припустити, що пісенні мелодії народжувалися, у тому числі, «під руками» менестрелів⁴⁴⁸ (з популярною від пізнього середньовіччя віолою), то процес формування мажоро-мінорного мислення, подальшої зміни чистого строю на темперований, як і шлях до модернізації фіделя у скрипку (з організацією цілого сімейства), стають більш зрозумілими, прозорими і взаємопов'язаними. У XVII столітті, з розвитком жанру сольного інструментального концерту, створенням віртуозних вірців

⁴⁴⁸ А таке абсолютно не виключено, бо широко практикується заміна вокальних голосів на інструментальні, до того ж музикант-професіонал міг імпровізувати-створювати і голосом, і на інструменті, зокрема, підставляючи слова на мелодію, а не навпаки.

оркестрової, камерно-ансамблевої та сольної музики (які вимагали усе більш віртуозних, багатих звукових, динамічних і технічних засобів), сімейство віол (з усіма своїми різновидами⁴⁴⁹) поступово зазнає витіснення набираючими сили через свої віртуозно-органологічні звукові якості скрипковими інструментами⁴⁵⁰. Але віоли (да браччо) впритул підвели музичну історію (виконавство, музичне мислення, фактурні і структурні інструментальні форми, музичний тематизм) до створення і стрімкого розвитку одного з найзначніших інструментів Нового часу – скрипки (та сімейства в цілому. Скрипка вже в її передкласичному варіанті найбільшою мірою відповідала новим запитам музичної культури і чудово «уживалася» і з іншими типами народних інструментів, і з архайчними формами, котрі продовжували звучати в ансамблях з нею. «Народний інструментарій володів внутрішньою єдністю, заснованим на спорідненість інструментів, на поступовий розвиток саме з фольклорних форм професійних видів» [210, с. 13]. В. Гінзбург стверджує, що процес трансформації народного інструментарію «передскрипкового типу» в інструментарій, близький до класичного завершився вже до початку XVI століття. У всякому разі в 1545 році Мартін Агрікола написав: «... хочу вказати на інший рід скрипок, які поширені в Польщі. На них струни настроєні по квінтах ... Вони звучать цілком чисто, більш ніжно і художньо витонченіше, ніж італійські, краще у них і резонанс» [210]. Причому «у конструктивному відношенні скрипка, може бути, ще не цілком оформилася, але в музично-виразовому вона вже знайшла головні свої якості. З цього часу починається вплив її стійкої форми і професійних прийомів гри на народне мистецтво нового історичного періоду» [там само]. Широкої популярності у композиторському музичному професіоналізмі і інструментально-виконавського блиску скрипкове мистецтво набуде пізніше, за доби бароко, але вже у 50–60 роках XVI століття виконавці, композитори

⁴⁴⁹ Довше інших «сородичів» протрималася віола да гамба, яка остаточно вийшла зі складу оркестрів і ансамблів вже у другій половині XVIII століття.

⁴⁵⁰ Контрабас зберігав низку ознак віоли да гамба, а велика басова та контрабасова віоли самі виникли тільки наприкінці XVI століття (для оркестрового виконавства) і отримали широке застосування.

та інструментальні майстри оцінили чудові, надзвичайні сольоно-інструментальні можливості скрипки та її незвичайну схильність, перспективи ансамблево-оркестрової гри, виявивши ініціативу відкриття перших скрипкових майстерень Італії⁴⁵¹ (Брешіа, Кремона, Мілан, Неаполь, Флоренція) і Франції (Ліон) – на основі віольних і лютневих⁴⁵² виконавських та органологічно-майстерних досягнень, створивши необхідну «матеріальну базу» нового інструментального розвитку. Тобто, скрипка (створена на основі виконавського досвіду інструментів-попередників), удосконалившись у XVI столітті, в подальшому «підказувала» бароковим виконавцям-композиторам шляхи й засоби розвитку. Але накопичення вказаного інструментального (струнного грифового, у даному випадку) досвіду виступає закономірно необхідним (і у цьому значенні інструментально-парадигмальним), поступово-тривалим (скрипки і віоли досить довго існували паралельно) процесом передінсайтового «стрибка» у музично-мисленнєвій сфері та у належній матеріальній галузі створення нового («сумарного») інструментарію як важливого невід'ємного чинника музичної інструментальної культури.

Вражаюче розмаїття і технічно-органологічні новації відрізняють ренесансні сімейства **духових** – як дерев'яних, так і мідних. Такі теситурні сімейства (передусім, їх розростання стосується

⁴⁵¹ Тільки в одній Італії у другій половині XVI століття налічувалося понад чотирихсот скрипкових майстрів, які вже тоді довели усі етапи створення інструменту до досконалості: починаючи з підбору деревини, способів зміцнення деки (наприклад, китовим вусом), форм кутів, ефів, завитків голівки інструмента, розташування підставки, пружини і душки, і закінчуючи складом лаків і налаштуванням деки. Цілі родини скрипкових майстрів за низкою характерних ознак почали формуватися у конкретний напрям-школу. Так, Гаспаро Бертолотті (1542–1609) на прізвисько та Сало, його учень Джованні Паоло Маджіні (1580–1632) представники Брешіанської школи майстрів (інструменти досить великих габаритів з плоскими склепіннями і короткими тупими кутами); Андреа Амати (1535–1611) – родоначальник кремонської школи, зумів створити інструмент порівняно невеликого розміру, який набув так званого «італійського» тембру, наближеного до тембру голосового сопрано. Сини і знаменитий онук Андреа – Нікколо Амати (1596–1684), виховав цілу плеяду учнів, серед яких його син Ієронім (другий, правнук Андреа), Андреа Гварнері, Франческо Руджері (1645–1700) і найвідоміший з усіх – Антоніо Страдіварі (прибл. 1644–1737). Також відомі міланська (майстер Тесторе, Ландольфі, численні Гранчіно), неаполітанська (династія Гальяно), римська (Давід Текклер, 1666–1747) та інші італійські, а також французька, пізніше – німецька, австрійська, голландська та інші школи (докладніше про це у статті О. Марченко [524]).

⁴⁵² Більшість скрипкових майстрів виготовляли також лютні, гітари, мандоліни, арфи.

збільшення кількості та низькотеситурних різновидів) формуються у зв'язку з усталенням практики вільної заміни хорових (вокальних) голосів на інструментальні (з відповідними теситурно-хоровими характеристиками – за типом сопрано, альт, тенор, бас, і ширшими, ніж у вокальних голосів, для надання більшого об'єму, просторовості звучання, у тому числі, разом з хором), а також через зростання виконавських вимог до артикуляційно-динамічної гнучкості звуковидобування, звуковедіння, чистоти тону (строю), виконавської зручності та загальної якості звучання. На зміну «численним варіантам, народженим в силу вміння і фантазії своїх творців»⁴⁵³, прийшли упорядковані сімейства інструментів, що знаменувало новий щабель еволюції духового інструментарію... Своєрідні тембри флейтових (лабіальних – А.Ч.), язичкових, тромбонів, які зазвучали узгодженим акордом, не могли не привернути слух новою і незвичністю – народжувалась перспектива подальшого шляху» [443, с. 62]. Ця теситурно-тембральна тенденція в подальшому вплине на формування виразного оркестрового виконавства з його інструментальним дітищем – симфонізмом, а потім – вилеється у (романтичну) тембральну індивідуалізацію численних оркестрових і концертних соло, і далі – у пошуки нових звучних можливостей у XX–XXI століттях. Так, німецький теоретик музики, композитор і органіст, автор найбільшого в Німеччині XVII століття музичного трактату «Устрій музики» М. Преторіус⁴⁵⁴ (1571–1621), описуючи флейтове (продольного поки що типу) сімейство того часу⁴⁵⁵, нарахує 21 різновид інструментів, серед яких дві флейти-п'якколо,

⁴⁵³ Мається на увазі Середньовіччя, яке народило неймовірну кількість і розмаїття інструментів, не співвідносно з будь-якою іншою епохою.

⁴⁵⁴ За вказівкою Ю. Фортунатова, Преторіус в своїй книзі «Інструментальний театр» представляє «рішуче всі інструменти Європи і найближчих сусідніх країн, навіть дикої Московії, а також якісь дивні інструменти, на яких грають тільки поляки. Як вони на них грають – цього сам чорт не розбере» [825, с. 31].

⁴⁵⁵ Серед лабіальних інструментів Відродження виділяється блокфлейта (шнабельфлейта) – продольна флейта, ще не витіснена навіть більш сучасним своїм різновидом. Тільки у середині XVIII століття такі інструменти остаточно поступаються поперечним видам флейти (які володіють експресивним звучанням і високими технічними можливостями). Вважається, що поперечна флейта проникла до центральної Європи зі Сходу через Балкани, де до наших днів вона залишається найпоширенішим народним інструментом.

дві дискантові (квартою нижче), чотири альтові, чотири тенорові, чотири бассет-флейти, дві басові і велика басова (у формі латинської букви S) [цит. за 904, с. 73]. Як бачимо, теситура інструментів переважає голосову, у той же час, вони здатні вибудовувати однорідний акорд, що стає особливо важливим для народжуваного нового, гомофонного мислення. На жаль, стрій інструментів ще не відрізнявся достатньою уніфікацією (кварто-квінтове слишання, а тим більш – темперація, теж перебували у стадії оформлення).

Вказівка Р. Грубера на прихильність ренесансного вуха до різних, сухувато-гугнявих тембрів [224, с. 271] дійсно має підґрунтя, адже шалмеї, поммери, бомбарди (представники язичкового сімейства духових), відомі ще у Середньовіччі, набувають у XVI столітті значної модернізації і поширення своїх різновидів. Їх темброва характеристичність відповідає музичним нарисам природи (у зображенні її натуральної фоносфери та вторинно – у втіленні пастуших-пасторальних награвців) та актуалізованій чуттєвій образності. Ренесансна «естетика суб'єктивістськи насиченої і афективно-експресивної природи» у XVI столітті (О. Лосев [479]), хай і у якості «долання класичного італійського Ренесансу» (що, на наш погляд, свідчить про перехід до наступного етапу, тобто «передінсайтову» якість у розвитку музичного інструменталізму – його емансипації), коли на зміну простому «наслідуванню», «раціонально врівноваженим формам зображення природи» попередніх двох століть (людська особистість – понад усе, тому «пейзаж або ландшафт грав третьорядну або навіть зовсім нульову роль в порівнянні з людськими фігурами на передньому плані картини» [там само]) приходить поглиблення гармонії природи з людськими фігурами⁴⁵⁶, втілення «життя афективно налаштованого серця»⁴⁵⁷ аж «до розчинення суб'єкта

⁴⁵⁶ О. Лосев вказує, що «відкривачами природи в цьому сенсі..., заперечуючи самих себе» стали не італійці, а німці та інші європейські північани, які вказали шлях непростого, небуденного бачення природи (зокрема, всесвітнього потопу), коли простого наслідування вже не вистачало. У таких випадках «антропоцентричне зображення людського тіла ... замінювалося відкриттям природи в повному сенсі слова» [479]. Цікаво, що вже у XIX–XX століттях кращими виконавцями на цих характерних інструментах вважаються німці.

⁴⁵⁷ Такий підхід, зокрема, смикається з фантастично-казковими уявленнями, що блискуче буде розкрито за допомогою модернізованих язичкових інструментів вже у добу романтизму.

в природі, до перетворення одного елемента на інший в самій природі» [там само]. Характерна тембральність язичкових посилювала експресивність музично-інструментального вираження, не кажучи про перспективну можливість впливу на динамічно-тембральне посилення/послаблення стаціонарної частини звуку, урізноманітненість гостроти/м'якості його атаки й закінчення. Отже язичкові шалмеї, поммери, бомбарди міцно закріплюються у музичній практиці Ренесансу й підлягають суттєвому удосконаленню, засвоюючи нові прийоми імпровізаційної варіативності з розмаїттям і віртуозною складністю орнаментальних прикрас та пасажів в ансамблево-му, передусім, виконанні, у зв'язку з чим актуалізуються і процеси модернізації інструментарію.

Серед інструментів з подвійною тростиною у XVI столітті виділяються низькі різновиди – бомбарда⁴⁵⁸, дольцайна⁴⁵⁹, сордоне⁴⁶⁰,

⁴⁵⁸ Бомбарда – великий басовий поммер (вважається завезеним зі Сходу підчас хрестових походів, хоча О. Кизиляев стверджує європейське походження від авлосів [366, с. 26]), найближчий предок фагота, у XVI столітті представлений теситурними різновидами від сопранового (шалмей) до альтового, тенорового, баритонового, контрабасового (бомбардоне). Цілісний дерев'яний конічний стовбур з воронкоподібним розтрубом у останнього доходив до трьох метрів в довжину, з 7–9 ігровими отворами (нижні були забезпечені технічним нововведенням – клапанами, оскільки виконавець не міг до них дістатися), подвійна тростина насаджувалась на спеціальну трубочку. Тембр був досить грубим і маловиразним, до того ж труднощі викликали не тільки великі розміри, а й активність атаки звуку і стабільність строю.

⁴⁵⁹ Дольцайна – аналог бретонської бомбарди (іспанського народного інструмента) з досить сильним, пронизливим звучанням. Як новинку його згадає Г. де Машо. За описом Тинкториса, дольцайна має м'яке звучанням, що втілено у назві (від *dolce* – ніжно). На дольцаїне, на відміну від шалмею, можливо виконати не всі твори, що є неодоликом [366, с. 31].

⁴⁶⁰ Або сордун (нім. *Sordune*, іт. *Sordone*) зовні нагадує фагот, однак має циліндричний перетин повітряного каналу. Конструкція оснащена подвійною тростиною і спіралеподібними каналами, вбудованими в корпус. Хоча низькі тони контрабасового сордоне охоплювали звуки великої октави, розміри його були порівняно невеликі, проте гучність залишалася слабкою, навіть при максимальних зусиллях виконавця. Сордоне теж мав цілу родину різновидів.

ракет⁴⁶¹, дульціан⁴⁶² та їх численні модифікації. Усі вони (особливо найнижчі) мали великі вади звучання, не утримуючи стабільної висоти тону і не володіючи рухливістю, майже усі були величезних, не зручних для виконання розмірів (таких, що не завжди можна було дістатись нижніх отворів, для яких була винайдені спеціальні клапани, що діяли не за таким принципом, як сучасні, хроматичні). Тому потреба у стабільному дерев'яному (гутнявого відтінку, якому симпатизували ренесансні музиканти і слухачі) низькому інструменті сприяла створенню інструмента з більшими віртуозними можливостями та акустичними перевагами. Так з'являються інструменти особливої конструкції, зокрема, знаковий для еволюції духового інструментарію в цілому **фагот** (від другої чверті XVI століття). Його винахідником тривалий час вважали італійця Афраніо дель Альбонезі⁴⁶³, хоча слід наголосити, що над винайденням і виготовленням оптимального варіанту працювали цілі покоління і родини майстрів.

⁴⁶¹ Або ранкет (нім. Rackett, Rankett) також інструмент низького регістру з подвійною тростиною, який може вміститися на долоні. Здатність до звуковидобування найнижчих звуків пов'язана з особливою конструкцією – циліндром з дерева або кістки, всередині якого в довжину просвердлюють дев'ять паралельних отворів, послідовно з'єднаних між собою, утворюючих довгий циліндричний канал, який дев'ять разів проходить через корпус інструменту. Ракет також мав невизначений по висоті звук, неясковий по гучності тон. Розташування отворів (тонких, глибоких, з різним нахилом, щоб дістатися до потрібної частини каналу) дозволяло виконавцю тримати обидві руки на одному рівні, по обидва боки від інструменту, і користуватися при грі не тільки подушечками пальців, а й фалангами. Ці отвори є додатковим підтвердженням високого технічного рівня, досягнутого майстрами епохи Відродження [366, с. 19]. К. Закс говорить про перші згадки цього інструменту на початку XVI століття [997, с. 148].

⁴⁶² Інструмент з м'яким, ніжним звучанням (знову від dolce). Вважається безпосереднім попередником фаготу, у період формування останнього був дуже поширений. З самим терміном «дульціан» пов'язана найбільша кількість розбіжностей трактування.

⁴⁶³ Phagotum Альбонезі 1525 року сильно відрізнявся від відомого нам фаготу, про що стало відомо після досліджень Л. Ленгвілла і Ф. Галпіна (плутанина виникла через формулювання у Словнику Г. Рімана: «Фагот <...>, нащадок бомбарди, що існувала в 16-му столітті, величезні розміри якої навели каноніка Афраніо дель Альбонезі в Феррарі 1525 на думку перегнути трубу навпіл і скласти її на подобу до (голосових) зв'язок (fagotto)» [674, с. 1306] («фагот» перекладається з італійської як «в'язанка, зв'язка»). Відмінності між Phagotum'ом Альбонезі і фаготом: у способі подання повітря (в Phagotum за допомогою міху, як у валторни) ізвукоутворення (в Phagotum – одинарні металеві пластини – «язички», у фагота – подвійна очеретяна тростина); у кількості і довжині два U-подібних каналів (у Phagotum їх два довжиною близько 22 дюймів=56 см, у фагота – один довжиною 4 фути=122 см); у формі каналів (у Phagotum – циліндрична, у фагота – конічна [366, с. 38–42].

В конструкції фаготу синтезовані-модернізовані принципи та деталі низки басових язичкових: бомбарди і бомбардону, бас-блокфлейти, шалмею, крумгорну та інших. Фактично фагот (або дульціан, як вважає С. Левін, це і є перший фагот) виник, коли «непомірно довгу, незграбну бомбарду як би склали навпіл, надавши її стовбурові форму латинської букви U» [443, с. 70]. Така конструктивна «операція», теоретично обумовлена трансформацією розмірів трубки для зручності виконання, надала нових властивостей якостям звучання нового басового інструмента з подвійною тростиною на практиці – позбавившись грубої сили бомбарди, дульціан-фагот придбав приємну м'якість тембру (що й вплинуло на назву «дульціан» – від *dolce*; назва ж «фагот» виникла орієнтовно наприкінці XVI століття⁴⁶⁴). Від бомбарди дульціан успадкував шість-вісім ігрових отворів, один або два нижніх клапани, подвійну тростину (такої ж форми дещо зменшеного розміру [366, с. 38]). Моментально складається вже фаготе сімейство (склад його наводить М. Преторіус⁴⁶⁵), яке зберегло до сьогодення тільки родовий вид фаготу⁴⁶⁶ і контрфагот. Протягом XVI і ще XVII століть фагот і його різновиди використовувалися паралельно зі «старими» бомбардами, поммерами і шалмеями.

Друга половина XVI століття відзначена епохальними змінами органологічно-конструктивного порядку в галузі духового інструментарію. Крім винаходів нових інструментів (фагот, тромбон) відбувається певна «клапанна революція» – система ігрових отворів для діатонічних звукорядів змінюється корінним чином у відповідності до вимог мелодійно-хроматизованого звуковтілення. Це клапана система нового рівня (ми вже вказували, що у інструментальні майстри використовували клапани для нижніх звуків басових поммерів і бомбард ще у XIV–XV століттях, де вони виконували просту механічну функцію «засобу повідомлення» між пальцями

⁴⁶⁴ Прослідкувати це достеменно поки неможливо (докладніше про це див. у дисертації В. Попова «Людський голос фаготу» [645, с. 30–33]).

⁴⁶⁵ Це (за Преторіусом) дискантовий фагот, два фаготи-пікколо, три хорист-фаготи, квартфагот і квінтфагот. Назва «хорист-фагот» пов'язана з застосуванням у церковному музикуванні (підтримання або заміна голосів хору) для посилення, зокрема, тенорів [цит. за 904, с. 75].

⁴⁶⁶ І. Шабунова вважає, що це хорист-фагот [904, с. 75].

виконавця і найбільш віддаленими, недосяжними для них отворами у подовженні діатонічного звукоряду, тобто принципово нічого не змінювали у конструкції інструмента). Але від другої половини XVI століття, на фоні процесу все більш актуальної хроматизації (у ренесансному музичному мисленні, мелодиці, інструментально-органологічних тенденціях – з перспективою інструментальної еволюції аж до XIX століття) клапани духових⁴⁶⁷ стають механізмом їх хроматизації. Оскільки «вилкова аплікатура»⁴⁶⁸ або поглиблення ігрового отвору через косе свердління, які винахідливі виконавці застосовували для видобування окремих півтонів на діатонічних інструментах, постійно викликали інтонаційно нечисті (кіксування духових) або тьмяні, тусклі звучання, спільна інженерно-технічна та виконавська думка рухалась у бік необхідності окремого отвору для кожного півтону, на повну низку яких у грі не вистачило б десяти пальців. Тоді й була винайдена принципово нова хроматична клапанна система, де клапани щільно закривали «свої» ними отвори і відкривали їх лише в момент введення їх в дію, натискання. Але шліфування самого механізму до сучасного стану тривало ще протягом майже трьох століть. Тоді ж, у XVI столітті, був винайдений сам принцип клапанів в системі духового хроматичного звукоряду, що справило дійсно революційний вплив на розвиток музичного мистецтва в цілому й інструментального, зокрема. Зрозуміло, що у струнних питання хроматизації вирішується шляхом додавання струн у багатострунних (збільшення їх кількості також вимагало спеціального механізму перемикачів у різні площини); регулювання відстані і розмірів ладків, довжини та ширини грифу у грифових; певної системи ладового інтонування у смичкових (як, втім, і у всіх інших). Клавішні тут неухильно рухались у бік темперації.

Мідні духові, які найпізніше приєдналися до процесу хроматизації у своїй органології, все ж поступово долучалися дії хроматизованих звучань у виконавстві. Зокрема, завдяки органологічній

⁴⁶⁷ Передусім, дерев'яних (лабіальних та язичкових); «мідь» приєдналася до цього процесу вже пізніше, у XIX столітті, коли 1814 року був винайдений помповий вентиль і 1832 року – поворотний [135].

⁴⁶⁸ Ігрові отвори на інструменті закривалися не підряд, а через одне (пальці як би уподібнювалися вилиці).

властивості висування куліси це міг тромбон, виникнений у XV столітті шляхом тривалої еволюції – ще від давньоримських часів – тромбон (сам термін «тромбон» походить від латинського «*buccina*»⁴⁶⁹, що означає «труба» або «ріг» – інструменти з такою назвою виробляли з рогів тварин, а пізніше з металу). У XV столітті на основі давнього органологічного принципу дугоподібних трубок з висувним пристроєм⁴⁷⁰ формується нова група інструментів. Тут є певний парадокс – тромбони «були досконалими ще до виникнення організованих оркестрів» [359] – тобто, могли видобувати повну хроматичну гамму по всьому діапазону, крім найнижчої частини (М. Мерсенн описує сім позицій куліси для такої можливості [359, с. 27]), широко використовувалися в світському консортному і церковному музикуванні⁴⁷¹, відомі майстерні виконавці, але до оркестру потрапили чи не останніми, вже у XIX столітті. Але саме XV століття виявляє чисельні архівні документи щодо використання тромбону⁴⁷² (про парад 1414–1418 рр. у німецькому місті Констанце з трьома англійськими тромбоністами; в Берліні 1421 року на службі у маркграфа Бранденбурзького згадується тромбоніст; запис про прийом на службу в 1429 році. нового тромбоніста у міській книжковій платіжці м. Хільдесхайм та ін. [408]). Тромбони різних теси-

⁴⁶⁹ У німецькомовній транскрипції «*buccina*» перетворилася на «*busine*» і використувалося щодо до металевих військових труб, з теситурним розподілом яких відбулася трансформація *busane* – *busaune* – *pusaune* – *rosaune*.

⁴⁷⁰ Перша згадка про духовий інструмент з кулісою – *tuba ductilis* («пластична», «тягуча», тобто з рухомою трубкою) – зустрічається у Вергілія (70–19 рр. до н. е.) та Ісидора (прибл. 570–636 рр. н. е.). Припущення щодо такого походження тромбону робить Д. Рогаль-Левицький [675, с. 184]. Г. Ріман вказує на IV до н. е. [443, с. 45]. Дослідники вказують тромбон серед інструментів Помпеї (виверження Везувію відбулося у 79 р. н. е.), на користь чого можна навести той факт, що в 1738 році під час розкопок Помпеї, були виявлені два інструменти з кулісою, викувані з бронзи і з золотими мундштуками [675, с. 185]. З тих часів тромбон майже не зазнав принципових конструктивних змін.

⁴⁷¹ У XV столітті тромбонова група володіла більш тихим і м'яким тоном.

⁴⁷² Приблизно у 1460-ті відомий також кулісний сакбут за своїми різновидами. Слово «*sackbut*» поєднує два французьких дієслова – *sacque* («тащити з підкручуванням») і *bout* («штовхати»). Д. Рогаль-Левицький називає сакбути – більш мініатюрні і тихі (що робило їх відповідними для органічного входження до камерної вокальної та інструментальної музики) – першими тромбонами [675, с. 184] Фламандський теоретик і композитор Іо-гана Тинкторіс (1446–1511) при дворі Фердинанда I писав в 1487 г. о тромбоне «це дуже мелодійний інструмент з родової труби (труба), який називається в Італії тромпонами, а у Франції *sacque-bout*».

турних видів⁴⁷³ (сопрановий або дискантовий, альтовий, теноровий і басовий, що розширювало можливості тимчасового доповнення та дублювання вокальних мелодій, не змінюючи основного призначення інструментальних партій) швидко поширюються, входячи до міських духових оркестрів, які грають на весіллях, торжествах, громадських заходах, у церквах (де вони, як і сак боти, використовуються у дублюванні або заміні співочих голосів) і військовій музиці⁴⁷⁴.

У становленні тромбону важливу роль відіграла труба з кулісою, яка мала значно подовжений мундштук і вимагала особливого способу гри – одна рука виконавця притискала мундштук до губів, а інша пересувала сам інструмент вдовж мундштучної гільзи довжиною 25 см подібно до куліси, через що крім натурального звукоряду можна було отримувати і деякі хроматичні тони – фальшиві у крайніх позиціях (грати було вельми незручно – громіздке пересування інструмента по довжині куліси, а не навпаки, як у тромбоні, порушувало роботу губ і амбушура, одинарна куліса не могла забезпечити стійкості – що відбивалося на якості звуку). Втім, кулісна труби протрималась в музичній практиці аж до XVIII століття (в кантатах Й.С. Баха вона має назви *Corno tirarsi* або *Tromba da tirarsi*, тобто, «розсувна труба», з італійської).

Своєрідне проміжне становище між мідними (мундштучний засіб звуковидобування) і дерев'яними (матеріал виготовлення, отвори у стовбурі) обіймали старовинні мундштучні інструменти (відомі на рейнських мініатюрах XI ст.) – **цинки** (нім. *Zink*; італ. *Cornetto* – ріжок), з прямим (обтягувався шкірою білого або жовтого кольору – італ. *Cornetto diritto*) або зігнутих (більшого розміру, обтягнутий шкірою чорного кольору – нім. *Schwarzer Zink*) стовбуром з 7-ма отворами. Чашоподібний мундштук (з твердих порід дерева або слонової кістки) з вузьким отвором на прямий стовбур

⁴⁷³ часто – і з різними найменуваннями – *trombone*, *trompone*, *trombonus*, *posaune*, *bosaune*, *busaune*, *busanne*, *sacqueboute*, *sacabuche*, *sackbut*, *shakbushes*, *sagbut*.

⁴⁷⁴ Відомі виконавці-тромбоністи XV століття – Джованні Аппіго (Німеччина), Бартоломео Тромбоніно (Італія, м. Сієна), Джованно Альвізі (Північна Італія) на прізвисько «тромбон» – тромбоніст-композитор (хорові твори за участю різних духових). Кращими, європейськи визнаними майстрами мідних інструментів рахувалися нюрнберзькі, саме вони постачали свою продукцію церквам, придворним і аристократичним капелам.

або насаджували (що дозволяло видавати, в залежності від гучності звуку, різкий або глухий тон), або пригвинчували (щоб тон ставав то яскравим, то м'яким). За своїм тембром цинк схожий на мідні: в високому регістрі близький тону труби, в низькому – тромбона, але в його забарвленні також прослуховуються відтінки дульціана, що в поєднанні з тембрами дерев'яних духових створювало цікавий ефект. Як і інші, цинк мав усі теситурні різновиди – діскантовий; теноровий (мав S-подібну форму і один клапан), басовий (серпент⁴⁷⁵). Вже у XIV столітті цинки – одні з найбільш поширених інструментів: як найбільш ранні мундштучні з діатонічним звукорядом вони використовувалися у мелодійні функції інструмент. Незважаючи на труднощі гри, інструменти широко застосовувалися ще у XVI – XVII століттях по всій вертикалі музикування – у світській розважальній, церковній, народжуваних камерній музиці і, звичайно, у давніх прихильників духових – баштових виконавців⁴⁷⁶.

Дуже активно розвивається і ренесансне виробництво хордофонів з клавіатурою, а відповідно – музика і виконавство на **органі**. Органна музика, крім храмового використання (що дало можливості для інтенсифікації органобудівництва та розвитку його фактурно-виражальних засад), завжди була тісно пов'язана з лютневою та клавірною (більшість музикантів володіли певним мультиінструменталізмом з різних причин). Через допуск у храмовий простір орган поступово опрацьовує багатоголосся – поліфонічне церковне і перспективне гомофонне (закладені в природі цього інструмента) – як фундаментальний принцип нової європейської музики⁴⁷⁷ (через

⁴⁷⁵ Басовий цинк отримав назву серпент, оскільки його подовжений стовбур кілька разів вививався, як змія. Його звучання не відрізнялося яскравим тембром і точним відтворенням інтонації. Спроби оснастити його на початку XIX століття клапанами (до такого різновиду зверталися Дж. Россіні, Ф. Мендельсон і Р. Вагнер) не знайшли успіху, і серпент був витіснений спочатку бас-горном, а далі офіклейдом і сучасною тубою. Однак у басовій функції навіть недосконалий, але улюблений інструмент притягався (в церковній і військовій музиці) аж до середини XIX століття.

⁴⁷⁶ Цинки використовували у своїх творах Дж. Габріелі, К. Монтеверді (опера «Орфей»), М.А. Честі («Золоте яблуко»), Г. Шюц (церковні твори), Й.С. Бах (церковні кантати), К.В. Глюк (опера «Орфей»).

⁴⁷⁷ Що документально фіксується в церковному співі з IX століття, але виникло набагато раніше, прибл. у III–IV ст. [843, с. 81].

західну доктрину⁴⁷⁸ різних голосів як суверенних особистостей, що разом славлять Бога, «спочатку в єдиному ритмі (паралельний органум), потім в різних ритмах; гармонія трактується як єдність в різноманітті» [843, с. 81]). Найстаріші національні композиторсько-виконавські (зокрема, інструментальні) школи Західної Європи (італійська, нідерландська, англійська, французька, іспанська, німецька) «...сформувалися на базі органної культури згаданих країн. Вони зароджувалися, розвивалися, досягали розквіту, знаходилися в занепаді в безпосередній залежності від контролю церкви над органною музикою – довгий час єдино масовою і загальнодоступною, поки не сформувалися (в різних країнах в різний час і з різним ступенем успішності) оперний і симфонічний види мистецтва – однозначно світські» [30, с. 20]. Суттєве значення для розвитку технічних та художніх можливостей органа мали й конструктивні новації майстрів Ренесансу: вже за доби Агс пова полегшується важка середньовічна клавіатура (на якій мали грати кулаками або ліктями) – що надало сприятливих умов для розгортання клавірного інструменталізму; розширюється обсяг клавіатури (від фа великої до ля другої октави); вводяться додаткові (дві-три) клавіатури, а на початку століття XIV століття з'являються перші відомості про застосування ножної клавіатури з восьми-дванадцяти клавіш⁴⁷⁹; в 1565 році в Іспанії використовуються різні органні регістри з 16-ма трубами для кожної клавіші. Зростала і роль органіста у соціальному (наприклад, високий авторитет органістів Франческо Ландіна⁴⁸⁰ у XIV столітті

⁴⁷⁸ На відміну від православної, де різнодумство неприпустимо, ідеалом є соборність з власним символом – унісоном [843, с. 81]. Тому на Сході багатоголосся, зрештою, теж «пробило собі дорогу», але значно пізніше (до кінця XVI ст.), хоча здавна існувало в народній музиці, а його поява в церковному побуті розглядається як вплив останньої та західної музично-професійної традиції. Власне, ставлення до органу утворює один з найважливіших пунктів відмінності розвитку музичного мистецтва (мислення) Західної і Східної Європи (після 1054 року).

⁴⁷⁹ Її винахід надають Брабантському органістові Луї ван Вальбеку.

⁴⁸⁰ Флорентієць Франческо Ландіна (1325–1397), на прізвище «Cieco degli Organi» («сліпий органіст»), виконував духовну музику на великому органі в церкві Сан-Лоренцо та музикував на портативному інструменті при герцогському дворі, граючи світські п'єси і акомпануючи співакам [450, с. 293].

і Антоніо Скуарчалупі⁴⁸¹ в XV) і музично-композиційному (вже допускались чергування у месі хорових та органних – інструментальних – розділів, правда тих самих співів, але це посилювало роль органіста та інструментального звучання, зростала й «артистична особистість, по-новому відчутна в загальному ансамблі [450, с. 293] аспектах. Актуалізується практична виконавська майстерність та її теоретичне викладення у різних національних органних школах, які розвиваються (ми вже згадували у зв'язку з клавірною творчістю про трактати і діяльність Дж. Дирути, А. Шліка, Х. Бермудо та ін.). Так, виконавсько-композиторський стиль (збереглися його твори і методико-теоретичні праці) німця Конрада Паумана (бл. 1415–1473) відрізняється «дивною цілісністю, хоча композитор дотримується ще дуже скромних форм», його «свіже мистецтво» явно зафіксувало «те, що готувалася принаймні десятиліттями» [450, с. 294]: крім духовних тем, це органні обробки італійських, німецьких і французьких пісень⁴⁸², стрункі за формою і витримані кожна в одній манері; це твори прелюдійного типу (з характерно-органними пасажами і змінами фактурних формул), переважно двоголосні, з ясною гармонією, головне ж – **можливі у виконанні лише на інструменті**. Пауман обробляє мелодії, «частково дотримуючись традицій вокальної поліфонії а cappella і одночасно як би знаходячи пальцями на мануалі органу потрібні йому звучання (*курсив мій* – А.Ч.), щоб «колорувати» мелодію і супроводити її гармонічними співзвуччями... Пауман не строго поліфонічний, він творить саме для органу» [там само] – але вже без голосу, інструментально (одночасно наслідуючи вокальному першоджерелу і використовуючи інструментальні прийоми гри). Австрійський органіст Пауль Хофхаймер (1459–1537) – виконавець, композитор і органобудівник – пише музику вже іншого рівню й масштабів: запис на трьох рядках демонструє складне поєднання «самостійних,

⁴⁸¹ Антоніо Скуарчалупі (1416–1479–80) – найвідоміший органіст XV століття в Італії (Флоренція/Відомий як соліст на органі в церкві і при дворі Медічі).

⁴⁸² Які не раз слугували джерелами тематизму у поліфоністів нідерландської школи, але більш розгорнутими постають тепер чисто інструментальні преамбули, збагачується їх викладення.

розвинених, широких мелодійних ліній, контрастну поліфонію ... неможливі в вокальних творах суворого стилю: мелодика в органічних обробках носить *специфічно інструментальний характер за діапазоном, інтервалікою, вибором пасажів і прикрас* (курсив мій – А.Ч.)» [450]. Учні Хофхаймера (Конрад Бруман, Ханс Коттер з Ельзасу, Ханс Бухнер), не залишаючи ще галузі обробок вокальних мелодій для органу, впевнено рухаються у бік інструментальних жанрів (прелюдії і фантазії) та поліфонії строгого стилю в її інструментальному втіленні (рух до майбутньої фути). У XVI столітті органісти повсюдно поповнюють свій репертуар такими інструментальними жанрами, як ричеркар, канцона, токата, які частково використовують поліфонічні вокальні форми, але не пов'язані з прямими обробками вокальних джерел (останні ж у цілому ще усе XVI століття залишаються в арсеналі органістів, лютністів і клавесиністів). Виконавська ж майстерність же органіста (як і клавіриста й лютніста) Ренесансу включає *складний професійний комплекс володіння інструментальними прийомами колорування та специфічного «прикрашання» мелодій, особливою пасажною технікою, методиками імпровізування на інструменті та «спартирування»*⁴⁸³ (додамо сюди позаінструментальні знання правил церковної та світської музики у цілому), що вимагало значних зусиль і часу⁴⁸⁴.

XVI століття – час всеєвропейської слави органістів венеціанської композиторської школи – Андреа Габріелі (1510–1586) і його учня і племінника Джованні Габріелі (1557–1612), Клаудіо Меруло (1533–1604), а також в Іспанії⁴⁸⁵ – Антоніо де Кабесон (1510–1566), Томас де Санкта Марія (1510–1570) та ін. Італійці були майстрами поліфонічного стилю, писали інструментальні канцони і ричеркари, просувалися до створення фути. Так, старший Габріелі блискуче опанував принцип імітації і використовував подвійний тематизм, теми в збільшенні, зменшенні, зверненні, скороченому

⁴⁸³ «Зведення» вокальних поліфонічних партій до органної партитури, що сприяло охопленню цілого твору.

⁴⁸⁴ Х. Бермудо стверджував, що не знає органіст має навчатися не менше двадцяти років.

⁴⁸⁵ Що збігається з розквітом клавірної музики.

провадженні, а також подвійний контрапункт в різних інтервалах, *вперше використав зіставлення тембрів, що було воістину новаторським кроком*, можливим на органі. Органіст і клавесиніст Меруло у своїх численних токатах, ричеркарах, канцонах, спираючись на традиції хорової музики, «пророщував» паростки майбутнього інструментального стилю у вигляді швидких «токатних» пасажів, імітаційного розвитку і т.ін. Концерти на двох органах А. Габріелі і К. Меруло завжди ставали яскравою подією в музичному житті розпечених венеціанців і незмінно залучали багато слухачів [450], являючи ознаки майбутньої концертності інструментального стилю. Мультиінструменталіст⁴⁸⁶ Кабесон, крім вокально-хорових творів церковного й світського гатунку, писав для великого церковного органу; молодого, чисто світського, клавесину; «досвідченої» світської арфи; близької до побуту віуелі, що саме по собі «виявилось безсумнівно плідним для трактування інструментальних жанрів, для їх тематизму і формоутворення» [450, с. 298].

Творчість усіх згаданих органістів стала значним внеском у *формування системи автономного музичного інструменталізму, фіксуєчи її важливі мовні ознаки – можливості музики бути виконаною тільки на інструменті; красу і міць майбутнього концертного інструментального звучання; сполучення світських (розважально-красивих) та «високих» (славлячих Красу) ідейно-образних нахилів*. У цілому органна інструментальна культура Ренесансу (як і бароко) зробила важливий внесок у формування автономного музичного інструменталізму в усіх його аспектах: конструктивно-органологічному (розвиток клавішного принципу, акустичні та багатоголосні, зокрема, контрастно-тембральні, засади), музично-мовному (поліфонія та інші форми багатоголосся, специфічна орнаментика, інструментальні жанри прелюдії, фантазії, ричеркара, канцони, токати та ін.) ідейно-образному (зв'язок як з храмовими високими ідеями, так і з побутовою образністю), музично-теоретичному (трактати органістів на основі власної багатой інструментальної практики; теоретичні роздуми та педагогічні поради).

⁴⁸⁶ віртуозно грав на органі, клавесині, віуелі.

Певною мірою у Ренесансі зберігався і етос інструментів ієрархічно-соціального порядку (з ще більш ж нечіткими границями, ніж у Середньовіччі): лютия, віола, орган, спінет, арфа і труби (найкоштовніші інструменти середньовічного міста) залишалися пріоритетом вищого благородного світу; скрипки (фіделі), басові віоли, майже всі духові (крім шляхетно-сигнальної труби – флейти, шалмеї, поммери, бомбарди, корнети, значно модернізовані, споріднені з трубою з кулісою інструменти – тромбони) належали музичній практиці нижчих класів (але не завжди, як вказувалося). Цікаво, що у церковному музикуванні (яке в західній традиції все більш допускало інструментальні звучання) відбувалося певне «примирення» вказаних інструментально-соціальних шарів: лютні та арфи поєднувалися з органом, а «неблагородні» духові (передусім корнетцинки і тромбони) навіть закріпилися у церковно-музичній практиці раніше за струнні (які майже до кінця XVI століття не допускалися в церковні ансамблі), що втілювалося й у церковному (і світському, звичайно) живопису – ангели, як справжні «примиренці», грають на усьому розмаїтті музичного інструментарію.

Таким чином, **підсумовуючи**, зазначимо, що музика доби Відродження – як вокальна, так і інструментальна – супроводжувала усі сторони суспільного життя: вона звучала у церквах і палацах, купецьких і цехових зборах, в приватних будинках і на вулицях міст, у традиційному сільському фольклорі. Інструменти, які ще від часів Середньовіччя стали невід’ємною частиною усіх вказаних шарів буття, набували все більшого розмаїття, якісно-звучної модернізації, функціональності; виконавці-інструменталісти ставали здатними до втілення усе більш ускладнених та новаційних художніх і технологічних завдань, а інструментальна музика здобула власних жанрових надбань. Провідна роль у формуванні мистецтва доби Ренесансу належала не стільки музично-церковним творінням, скільки жанрам побутового (світсько-розважального) музикування (навіть у країні великих поліфоністів – Нідерландах). Інтоніційно-тематичну (інтонаційно-мелодійну) основу музичного мистецтва, як професійного (наприклад, меси нідерландців на мелодії популярних пісень), так і народного, світського складає матеріал національного

фольклору, скоріше міської (бюргерської, цехової культур, розпоча- того руху академій), ніж селянської природи⁴⁸⁷. Традиційні для єв- ропейського ренесансного побуту ярмарки, вуличні й міські свята супроводжувалися танцями і *грою на музичних інструментах, зокрема, вже не тільки танцювально-прикладною, а й «для слухання»* («фонового», в основному, для створенні святкового настрою). Значно зростає загальна музикальність (хоча доба в ці- лому характеризується пріоритетами живопису та архітектури) на- селення, що відбивається у музичній (поки що загальній, не інстру- ментальній) емансипації та зростанні-поширенні функціонального значення музики, зокрема, художньо-естетичного. Так, у Нідерлан- дах XV–XVI століть (які славилися на всю Європу, передусім, мисте- цтвом живопису і гравюри), за свідченнями іноземців, що відвідува- ли країну, народ був «незвичайно музикальний» і музику шанували більше, ніж інші види мистецтв⁴⁸⁸ – мабуть, це один з факторів ви- никнення саме на цьому національному ґрунті знаменитого полі- фонічного стилю і органної інструментальної культури (з першими взірцями публічного інструментально-органного концерту як дже- рела утворення і утримання радості), які розповсюдилися і активно вплинули на європейський музичний тезаурус. (у цілому ренесансна поліфонія виступила тим «поліфонічним фундаментом, першости- лем всієї європейської музики, на якому виросла (вже у наступну добу – А.Ч.) бахівська майстерність» [695, с. 275]).

Найважливішим завоюванням музичних теорії і практики Від- родження слід вважати *емансипацію музики як виду мистецтва*. З одного боку, кристалізується антропологічно-пантеїстична ідея «музичного універсуму», коли на зміну середньовічній «музиці не- бесних сфер» приходить універсальність людини, в якій поєдну- ються земне і божественне начала, з посиленням безпосередньо- чуттєвого вираження і впливу, зростанням ролі світських музичних жанрів та їх взаємовпливом з церковними. З іншого боку, у спро-

⁴⁸⁷ На відміну від слов'янського шляху музичного формування.

⁴⁸⁸ В. Коннов наводить свідчення 1566 року італійця Гвіччардіні про те, що «в наро- ді, не вчившись співати разом, співають надзвичайно красиво і гармонійно правильно» [402, с. 7].

бі створення цілісної концепції «людської» музики об'єднуються її ідейно-моральні функції та відповідні, більш конкретизовані та інструменталізовано-структуралізовані специфічні музично-мовні засоби, відбувається поворот від антиномії «теоретичної» (наслідування гармонії вищих сфер) і «практичної», чуттєвої (вторинне наслідування першому наслідуванню) музики до *взаємодії музики і людського Я*. В цьому повороті внутрішнє, особистісне життя людини з його переживаннями стає для музики сферою пізнання, тобто на перший план виходять проблеми «чуттєво-практичної» музики, де *музичні інструменти* (отримавши у попередні сторіччя певний статусно-функціональний, естетичний і деякий музично-технологічний досвід) *починають висуватися на передній план композиторської і слухацької уваги, виливаючи вже певним чином і на формування музично-мовних і навіть інструментально-мовних засад* (у свою чергу, інструментальна органологія значно просунулась вперед у вдосконаленні лютні, органу, виникненні клавірів, духових, смичкових – з урахуванням теоретичних і практичних вимог часу).

Але значні мисленнєві, естетичні, інструментально-органологічні та музично-мовні винаходи XIV–XV і особливо XVI століть («простання» гомофонних принципів, винахід мажоро-мінору, певна індивідуалізація мелодики на шляху до повноцінного тематизму з початками розробковості, розвиток чисто музичного структурування, кристалізація деяких музично-інструментальних жанрів, синтезування поліфонічно-церковних та побутових форм музичного вираження; винайдення більш досконалого клавіатурного механізму з утворенням клавесину та модернізацією органу та ін.) не ставши власне парадигмальним «стрибком» (як фіксована автономізація музичного інструменталізму у XVII столітті), створили усі необхідні умови для вибуху «немиттєвого інсайту» у наступну добу. Таким чином Відродження, як культура «спілкування культур», оригінальність якої виражається в перехідності, чудово виконала роль такого музично-інструментального «трампліну».

Тут необхідно зазначити ще одну важливу (системну для музичної творчості) особливість: музичний інструменталізм

(як і у попередні проаналізовані нами історичні епохи) предметно каталізує процес автономізації музики (вироблення власних специфічних засобів виразовості і власної мови) в цілому. Статус музичного мистецтва Відродження як переходу, «шляху до психологізації принципу *сприйняття* звучного» [87, с. 139] (тобто, переживально-слухаського, а не структурно-композиторського) – з посиленням індивідуально-емоційного переживання, відчуття причетності до (християнського) таїнства гармонії людської душі і Бога, поступовим виходом музики з «ремісничого», структурно-технологічного стану до сфери «витончених мистецтв» – який в остаточній формі реалізувався лише на початку XVII століття (опера 1600 р., збірник мадригалів Дж. Каччіні 1602 р., трактат Р. Декарта «*Compendium musicae*» 1618 р.), дозволяє виділяти і аналізувати вже окремі установлені види інструментальної творчості епохи.

В усіх проаналізованих нами розповсюджених (зокрема, й новостворених, як клавірне) видах музичного інструменталізму Відродження опрацьовуються як автономізовані (від слова і танцю) музичні, так і вже чисто інструментальні мовні прийоми, передусім, фактурні, також і структурно-композиційні. Причому певні фактурні формули вже навіть «продиктовані» конкретикою інструментальної специфіки – лютневої, органної, клавірної, духової тощо, але надалі почнуть виступати як універсальні інструментальні формули (пасажі, фігурації, акорди, орнаментика, імітаційно-поліфонічні схеми, басо-континуумна структура тощо).

Адже саме в умовах відсутності слова та геометрично-просторовому опредметненні при інструментальній грі та у нотопису стають помітнішими і кристалізуються чисто музичні засоби впливу, що було зафіксовано у розвитку поліфонічного письма (і нотодруку), орнаментики, структур різних рівнів, в появі перших інструментальних жанрів (ричеркара, канцони, фантазії, токати).

Улюбленими інструментами у сфері камерного музикування від XVI століття були лютня, орган і клавесин; майже однаково популярні як в професійному музичному середовищі, при дворах або церкви, так і у всіх шарах суспільства. Репертуар для органа, клавесина і лютні дуже часто був одним і тим самим. Крім того, мабуть,

в музиці саме для цих трьох інструментів в найбільш концентрованому вигляді зосередяться і відбудуться найважливіші нововведення інструментального мистецтва вже Нового часу, але шляхи яких закладалися у Ренесансу (перехідну для музичного мистецтва) добу. Наразі сольний інструментальний жанр опрацьовувався саме у цих трьох інструментальних сферах. Але, відповідаючи вказаному нами передінсайтовому характеру музичного Відродження, вже добігає кінця процес модернізації фіделя на скрипку і самої скрипки та віолончелі. Виключне розмаїття демонструють дерев'яні духові (винайдення клапанної системи, підсумовування кількох інструментально-духових якостей у фаготі), мідні «висувають» принципово важливий тромбон (на основі труби з кулісою). Новаційно-доленосним постає формування (серед нескінченної безлічі різновидів) тембрально-звуковидобувально-однорідних сімейств (які постануть в основі утворення нового типу системно-оркестрової звучності, хоча поки що без уніфікації строїв, важливої для сумісної гри в цілому і для тембрально-групової єдності). Можна відзначити певні національно-географічні відмінності інструментальних переваг – делікатні у вокально-інструментальному поєднанні та одночасно безпосередньо чуттєві у прямій передачі звукоутворення (зокрема, вібрато) струнні більш культивуються у південних регіонах – в Італії, Франції, Іспанії; європейська північ віддає перевагу духовим (зберігаючи традиції башенних музикантів, зокрема, володарів найкоштовніших інструментів середньовіччя – міських трубачів). Втім, вже до середини XVI століття в Італії поряд з знаменитими органістами і лютністами славляться віртуози-духовики, а в Амстердамі на рубежі XVI–XVII століть з'являється безліч лютневих майстрів. Музичний, інструменталізм, що називається, «підіймає голову» в оснащенні органологічною модернізацією, виконавською майстерністю-віртуозністю, новими музично-мовними засобами; опрацьовуючи специфіку конкретного інструментарію на шляху подальшої індивідуалізації.

Подальше осмислення музики як відображення людини позначилося в теорії афектів (Р. Декарт, Г. Лейбніц, М. Мерсенн) і вже цілком втілювалося в музичному інструменталізмі.

До характерних рис музичного Відродження слід віднести конструктивно-органологічну урізноманітненість музичного інструментарію, зокрема, споріднених різної теситури – від високої дискантової, середньої (найбільш співвідносної з голосовим співацьким діапазоном) до низької «басо-профундової» (крайні позиції могли виходити за межі можливостей людського голосу). Але в цілому така ситуація теситурних і тембрально-звуковидобувальних (струнних і духових) різновидів створювала умови для становлення та розвитку сольного (з посиленням особистісного начала, виконавської майстерності, суттєвою модернізацією інструментарію), ансамблевого (яке органічно складалося у виконавській фольклорній, світській та церковній музичній культурі паралельно з розвитком багатоголосного мислення) та оркестрового (яке отримало змогу функціонування за умов наявності рівноцінних у художньо-акустичних якостях теситурних різновидів, здатних до утворення повноцінних, злитих у тембрально-теситурній цілісності, оркестрових груп з можливістю протиставлення іншим групам – струнні, духові, ударні) інструментального виконавства, які остаточно оформилися вже у наступну історико-стильову добу.

РОЗДІЛ 3. АКАДЕМІЧНЕ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ НОВОГО ЧАСУ

3.1. Музичний інструменталізм бароко та класицизму: усвідомлена автономізація

XVII століття – доба бурхливих перетворень у усіх сферах, зокрема, початок нової ери в розвитку мистецтва, яка йшла на зміну Ренесансу. У XVII столітті інструментальна музика Західної Європи отримала не просто потужний інтенсивний розвиток, а заявила про себе як про самостійну яскраву галузь музичного мистецтва, здатну впливати на долі музики у цілому. Вже до кінця XVI століття деякі жанри (перш за все, з репертуару лютні і органу), набули характерного інструментального вигляду, навіть попри неминучий вплив вокальної поліфонії. У цей період відбувся остаточний перехід від ранніх танцювальних та вокально-поліфонічних зразків до часу «дозрівання» власне інструментальних жанрів (поліфонічних, гомофонних і змішаного типу): фуги, сюїти, старовинної сонати і концерту, інструментальних мініатюр. Цей процес був неоднорідним, але у зростаючих містах Європи усталювалися форми виконавської (зокрема, органної, клавесинної, ансамблево-інструментальної, народжуваної скрипкової) концертної практики, формувалися теоретичні основи композиції, процвітало меценатство; виникали камерати⁴⁸⁹, музичні

⁴⁸⁹ Перша і найвідоміша з них – Флорентійська камерата Барді – Корей – об'єднання поетів, музикантів, вчених-гуманістів, любителів музики, що склалося до 1580 у Флоренції і в лоні якого народився новітній жанр *dramma per musica* на основі протиставлення панувальній до того хоровій поліфонії монодії з супроводом, тобто висунувши на перший план гомофонно-гармонічне начало. Ініціатори цієї співдружності – композитор і меценат граф Дж. Барді, любитель музики Я. Корсі. Учасники – поет О. Рінуччіні, співаки і композитори Дж. Каччіні, Я. Пері, В. Галілей та ін. – ратували за відродження античної трагедії. Втім, як видно з попереднього підрозділу даної роботи, вже італійські теоретики епохи Відродження приходять до усвідомлення ролі гармонії, акорду в багатоголосному творі – разом з усвідомленням полярності двох ладів – мажору і мінору. Флорентійці з камерати Барді як би підхопили цю загальну тенденцію часу, виявили її з граничною ясністю.

колегії; складалися принципи нового, *музично-інструментального мислення*. Кристалізувався новий тип естетичного ідеалу, з критичним осмисленням традицій Відродження, втіленням ідеї трагічного гуманізму. Музиканту другої половини XVI – початку XVII століть вже не вистачає попередніх тисячолітніх естетико-космологічних уявлень про музику як «звучне число» (О. Лосев), і виникає потреба будувати «нову музику» як живу, особистісно детерміновану думку у новій звукоінтонаційній проекції.

В музиці цей процес позначився зміною парадигм – поліфонічної на гомофонну⁴⁹⁰, яка «знаменували собою повну перебудову всієї системи її жанрово-композиційних засобів» [251, с. 6]; з впровадженням в музику низки нових, фундаментально важливих принципів, пов'язаних з тональним, мелодійним та *інструментальним мисленням*. Однією з ознак формування нової музичної нормативності поряд з народженням опери можна вважати виявлення вектору чистого інструменталізму з власною когнітивною, інструментально-і композиційно-технологічною, жанровою концепцією – при всіх оперно-інструментальних, вокально-інструментальних впливах і взаємовпливах. Сьогодні, під час тривання наступного парадигмального оновлення, народження «концепційності нового типу» (Г. Демешко [251, с. 6]), фактори попередньої зміни виступають особливо актуальними, зокрема, для вивчення сучасних процесів.

Вже набагато пізніше, у 1911 році, цей стиль буде названий «бароко» (химерний, вигадливий) [856, с. 302]. М. Лобанова вказує на первинний оціночно-негативний модус самого поняття по відношенню до «дивної», суперечливої епохи та загальну полемічність її розуміння тривалий час⁴⁹¹ з подальшим одноплановим сприйняттям [459, с. 6], але «після робіт О. Морозова і Д. Ліхачова, В. Віппера і А. Пінського, А. Анікста і Ю. Віппера, О. В. Михайлова, Ю. Лотмана

⁴⁹⁰ Повністю гомофонно-гармонічна парадигма кристалізувалася вже за часів віденського класицизму.

⁴⁹¹ Сьогодні більшість дослідників вважають, що найбільш давньою та розповсюдженою згадкою «бароко» є португальське слово «ваггосо» – «перлина неправильної, дивної форми». Слово використовували ювеліри XVI століття, а також італійські літератори бурлескного напрямку (з 1570 р.) і, звичайно, воно не мало ознак стильової категорії [459, с. 6].

та ін.», стало остаточно зрозумілим, що суперечлива поетика бароко, «поряд з ірраціональними і містичними мотивами, за влучним спостереженням О. Морозова, «пронизана» раціоналізмом в ще більшому ступені, ніж живе мистецтво Ренесансу», що творчості митців бароко притаманні як «оптимізм і гедонізм», так і «песимізм і аскеза», що, «прагнучи подолати ренесансний індивідуалізм, вони усвідомлювали світ як «зіткнення людей»», нарешті, що «при наявності елітарних тенденцій головним в бароко була орієнтація на масового глядача, читача, слухача» [459, с. 7–8]. Такий підхід дозволив визначити суть бароко в світоглядно-соціокультурному контексті – як епохальний стиль.

На думку О. Морозова, «бароко виникло як відображення всесвітньої кризи в епоху первісного накопичення, колоніальної експансії і перших буржуазних революцій» [561, с. 29]. Це багатовимірне явище, «як і Ренесанс, являє собою комплекс стилів, що об'єднуються епохою, що мають спільні риси і розходяться в багатьох деталях і тенденціях. Наявність в бароко різних напрямків, що перехрещуються і борються між собою, відповідає самій історичній дійсності і соціальному розшаруванню суспільства» [561, с. 32]. Е. Федосова дає наступну характеристику етапам музичного бароко: «Життєрадісність, повнокров'я і масштабність бароко часів його ранніх і середніх етапів переходить у вишуканість, вихолощену і сентиментальну чутливість рококо, що безпосередньо передувало раннього класицизму. У цих умовах в музичному мистецтві відбувається стрімкий процес зміцнення простих форм з чітким членуванням і квадратністю, з опорою на функціональність і єдиний тональний центр» [814, с. 7]. Дослідниця виділяє проблему «бароко-класицизм» в плані відповідності реаліям одночасного існування стилів в історії мистецтва. Вона пише про «положення самого стилю бароко, що виник в музичному мистецтві на зламі двох епох – Відродження і класицизму» [244, с. 6]. Т. Ліванова доводить, що не всі музичні явища позначеного історичного періоду можна віднести до стилю бароко, що «на цьому спільному історичному ґрунті склався не один стиль бароко, а поруч з ним складався класицизм (у Франції) та існували сильні реалістичні тенденції. Такі великі митці, як К. Монтеверді

в Італії, Г. Перселл в Англії і особливо Й. С. Бах в Німеччині, не обмежені в своїй творчості вузькими для них рамками бароко, хоча в якійсь мірі і пов'язані з його образної системою, Крім того, на шляху музичного мистецтва, ймовірно, навіть вільніше і ширше, ніж в інших художніх галузях, з'єднувалися і змішувалися різні напрямки бароко» [450, с. 66]. Ліванова звертає увагу на нерівномірність побутування стилю бароко в країнах Європи: «... в Італії стиль бароко проявився повніше і раніше, в Німеччині – вже і пізніше, у Франції та Англії – дуже обмежено і т. д.» [там само, с. 68]. Незважаючи на суперечливі тенденції, дослідники знаходять в мистецтві епохи бароко і спільні для різних країн риси. У відчуттях художника бароко світ постає у своїй бінарності, в напруженій грі світла і тіні, дня і ночі, в невпинній суперечці протиріч, ілюзорності. Не менш важливі емблематичність і алегоричність в оформленні матеріалу, що яскраво проявилось в музичному мистецтві бароко.

Протирічна (але системна) бінарність бароко парадоксально поєднує позиції індивідуально-авторського з суворими правилами; раціоналізму й зв'язків музики з риторикою та математикою – з «афектами», «свободою», «несподіванками», «обманами», «фантазіями» та «примхами»⁴⁹²; продовження ренесансних і середньовічних ідей – з підкресленим розривом з минулим, коли в мистецтві активно впроваджувалися модуси «відкриття» й «новизни» (що кореспондує з початком ХХ століття, коли відбулася кардинальна перебудова в системі європейського мислення, викликана кризою «класичного світогляду»). «Виразне відчуття «щось скінчилось» переслідувало людей на початку доби бароко, як переслідувало воно багатьох у перші десятиліття нашого (XX – А.Ч.) століття» [460, с. 14–15]. Недивно, що така ситуація накладання ««поетики афекту», що виробляла свої норми» і ««поетики порядку», що поступово завоювала «вольності»» була спроектована «на мовну діяльність і одночасно – на підвищену експресію» [там само]. Обидва параметри фіксували нову системну якість: стильову у музиці в цілому (бароко) і «виділені» видові – музичного інструменталізму

⁴⁹² М. Лобанова кваліфікує це як «першу/другу поетику» і «першу/другу естетику» бароко, «з'єднання афектної нормативності та репрезентативної свободи» [459, с. 8–9].

(з формуванням власних мовних та експресивних засобів) і принципово нової вокальної композиторсько-виконавсько-педагогічної культури (*bel canto* з його органічним поєднанням віртуозної технічної підготовки і принципів сценічної виразовості). Можливо, вказана бінарність опосередковано стала і одним з додаткових факторів виокремлення (і, одночасно, входження) музичного інструменталізму з тільки-но автономізованої (ще «молодої») системи музичного мистецтва, хоча, як показало наше дослідження, таке виокремлення («немиттевий інсайт») було підготовлене усім ходом попередньої історичної доби.

XVIII століття додало новацій до музичної творчості; характерно, що перша його половина представляла ще єдиний етап поступального руху з класицизмом, а друга – вже наступний, класицистський. Причому Європейська музична культура другої половини XVIII століття була надзвичайно плідною: інтенсивно формуються і розвиваються класичні жанри інструментальної музики – сольний інструментальний концерт (який еволюціонував від староконцертних форм бароко до високих взірців зрілого класицизму), соната, прогресує оркестрове музикування, складається сонатно-симфонічний цикл. Б. Віппер і Г. Бояджиев відзначають: «... нове сприйняття світу і людини могло отримувати в XVII столітті подвійну спрямованість, залежно від того, як воно використовувалося. У цьому складному, суперечливому, багатоплановому світі природи і людської психіки могла бути підкреслена його хаотична, ірраціональна, динамічна і емоційна сторона, його ілюзорність («життя є сон»), його чуттєві якості. Такий шлях вів до стилю бароко. Але акцент міг бути поставлений і на ясних, виразних уявленнях, які прозрівають істину і порядок в цьому хаосі, на думці, що бореться з його конфліктами, на розумі, що долає пристрасті. Такий шлях вів до класицизму» [338, с. 219]. Класицизм і бароко представляли полярні начала мистецтва однієї культури і епохи; тому не тільки протистояли одне одному, але й багато в чому солідаризувались, а також обидва мали внутрішні антиномії: як бароко поєднувало ознаки «пиру під час чуми» і аскетизму, так і класицизм «за зовнішньою гармонією ... ховав внутрішню антиномічність світовідчуття,

що ріднило його з бароко... Родове і індивідуальне, суспільне і приватне, розум і почуття, цивілізація і природа, які виступали (в тенденції) в мистецтві Ренесансу як єдине, гармонійне ціле, в класицизмі поляризуються, стають взаємовиключними поняттями» [376, стб. 799]. Класицизм і бароко XVII століття зближує ставлення до природи (як «ідеальної закономірності світобудови» і «матеріалу... який вимагає майстерності митця» – відповідно); до показу емоцій (через декартівський раціоналізм та афекти). Єдність класицизму і бароко О. Шушкова представляє як «єдність доцентрових і відцентрових тенденцій, єдність раціонального і міфологічного в мисленні однієї епохи. Бароко відображає картину вічно мінливого світу, загального розладу. Класицизм – торжество розуму і порядку над хаосом і текучою емпірією життя... Зміна стилю в середині XVIII століття призведе до витіснення не тільки стильової системи бароко, але і його діалектичної протилежності – класицизму, як стилю XVII століття» [940, с. 72–73]. Не занурюючись до непростих науково-теоретичних і художньо-практичних взаємин бароко і класицизму⁴⁹³, ми будемо враховувати як наслідувальні, так і відмінні стильові параметри століть в музично-інструментальній творчості, але істотним для нашого дослідження є відчутне наслідування-закріплення класицизмом «інсайтового вибуху» в музиці – автономізації самодостатнього інструментального статусу.

Характерно, що остаточний злам барочного канону⁴⁹⁴ (кінець XVIII – початок XIX ст.) привів, у тому числі, до ідеї «абсолютної музики» (чисто інструментальної), яка відмовляється «від системи відповідностей, понять «музичної риторики» і «математики», від

⁴⁹³ Одні музикознавці, перш за все в Німеччині, розглядають бароко як єдиний стиль європейської музики між Відродженням і Просвітництвом – приблизно до середини XVIII століття, до Й.С. Баха і Г.Ф. Генделя включно [910]. У Франції, на батьківщині класицизму, деякі музикознавці, навпаки, схилилися до надмірно розширеного тлумачення цього поняття, розглядаючи стиль бароко як один з проявів класицизму [376]. Ю. Келдиш відзначає у розвитку музичного класицизму два великих історичних етапи: 1) кінець XVII ст., що виростав з мистецтва Відродження разом з бароко і розвивався як у боротьбі, так і у взаємодії з останнім; 2) просвітницький – кінець XVIII ст., пов'язаний з передреволюційним ідейним рухом у Франції та з його впливом на мистецтво інших країн. При спільності основних естетичних (додамо, і музичних) принципів цим двом етапам властива і низка істотних відмінностей [375].

⁴⁹⁴ Який довго утримувався, хоч і зазнавав змін.

алегорій і емблем, від ідеї залежності музики від інших мистецтв» [460, с. 9], а через короткий час відроджує усе це у романтичному інструменталізмі та у музиці ХХ–ХХІ століть. Вказана неоднорідність барокового культурного «перелому» стала підставою для нового витка розвитку і музичного мистецтва у цілому (опера⁴⁹⁵ – «драма на музиці» – *dramma per musica*), і культури співочого мистецтва (*bel canto*), і емансипації музичного інструментального мистецтва (фуга, зародження сонати і симфонії; власна специфічна мова).

Момент подібного «стрибка» в музиці ХVІІ століття у цілому фіксується хронологічно у практичному і теоретичному виходах – в сфері музичного мислення – вже на початку доби. У 1600 році світ почув першу оперу⁴⁹⁶ – явище (і твір) нового жанрового і стильового рівня. Через рік, у 1601, вийшов збірник одноголосних мадригалів та арій Дж. Каччіні (1545–1618) з *інструментальним супроводом*⁴⁹⁷ «Нова музика» («*Le nuove musiche*») і ще через сімнадцять (1618) – трактат Рене Декарта (1596–1650) «Компендіум музики» («*Compendium musicae*»)⁴⁹⁸, в яких музикант-практик, з одного боку, і філософ-математик, з іншого – обґрунтовували нову парадигму автономізованої музичної якості, виявляючи новий метафізичний принцип музики. Виникнення *dramma per musica* і було сприйнято сучасниками як народження «нового стилю» (*stile nuovo*) і дійсно зазначило «вибух» в історії музики в засобах виразовості, формо- і жанротворення, в парадигмі музичного мислення. Справедливо затверджене в епохальному ужитку поняття «нова музика» (як чуйно і влучно назвав свій збірник Каччіні) з'являється на європейському культурному горизонті не вперше і фіксує внутрішнє відчуття епохи щодо плінних змін в музичному мистецтві. Так, на початку

⁴⁹⁵ Синтетичний жанр, де музичні інструменти поступово набули важливого семантичного охоплення.

⁴⁹⁶ Її перші зразки на тексти Рінучіні створені і поставлені в рамках Флорентійської камерати: «Дафна» Пері (разом з Я. Корей; 1592, пост. 1597–98), «Еврідіка» Пері (пост. 1600), «Еврідіка» Каччіні (пост. 1602).

⁴⁹⁷ Що зафіксувало важливість інструментальної партії, яка «прикрашала» спів. В дусі часу вокальну партію можна було і заграти на якомусь інструменті.

⁴⁹⁸ До цієї ж низки можна віднести «Гармонію світу» («*Harmonices mundi libri V*», 1619) Й. Кеплера (1571–1630) та більш пізніший «Трактат про гармонію» («*Traite de l'Harmonie*», 1722) Ж.-Ф. Рамо (1683–1764).

XI століття Гвідо пише лист ченцеві Михайлу під назвою «De ignoto cantu» (ignotus – невідомий, тобто назва листа говорить про «досі невідоме», фактично – нове). На початку XIV століття з'явився термін *Arts Nova*. Цілком логічно, що вповні революційний початок XVII століття отримав «*Le nuove musiche*» Каччіні (як і початок XX – «*neue Musik*» Антона Веберна). У передмові до нотної збірки своєї «Нової музики» (примітний сам факт такого «обговорення») Каччіні викладав основні принципи «нової музики» і вказав причини, за якими став (як автор) прихильником даного способу композиції. Тому текст передмови іноді позначається як «Маніфест Каччіні». Композитор протиставляє народжуваний «виразний стиль» (монодія з гармонічним супроводом) пануючій поліфонії.

Поєднання у *dramma per musica* музики, поезії і сценічної дії, або драми (яка «наситчує дію», викликає у глядачів «безпосереднє, напружене, наростаюче збудження» [409, с. 9]) і музики (яка «дає нам чисте вираження душі, таємниць внутрішнього життя людини» [681, с. 23]) вибудовує лінію від внутрішнього до зовнішнього (протягом всієї історії опери відбувається боротьба за підпорядкування музики слову або слова музиці). В подальшому розвитку опери внутрішнє набуває специфічно музичної, оперної атрибуції, зокрема, у системі лейтмотивів, виконуваних, як правило, музичними інструментами (у цілому значущість інструментальної – оркестрової та сольної – складової в опері постійно нарощувалась, не кажучи вже про загальний процес інструменталізації вокалу у XX столітті). На думку Б. Асаф'єва, провісником опери став глобальний переворот в історії музики, «який змінив якість інтонації як мистецтва проголошення, тобто виявлення людським голосом... емоційної налаштованості» [49, с. 63]. Тоді, поруч з хоровим виконавством, і розпочалося формування нового напрямку – сольного співу з інструментальним акомпанементом. За словами італійського композитора XVII століття Северо Боніні (присутнього на перших оперних виставах), в той час було «покладено початок сольного співу, яке більше тішило слухачів і впливало на них, ніж багато голосів, виконуваних разом» [565, с. 84]. З цього приводу висловлювався і Дж. Каччіні (автор однієї з перших опер – «Еврідіка», пост. 1602), який

вважав, що «таким шляхом (виконанням сольних творів – А.Ч.) можна справити більше враження, ніж творами багатоголосними» [цит. за 582, с. 22], що власне композитор і втілює у життя у вказаній вище збірці з відповідними поясненнями. Походження мистецтва сольного співу було тісно пов'язане з театром і театральними жанрами: «з 1580 по 1600 рр. в театральній і музичній Флоренції «кипіли і бродили» нові думки <...> все італійські музичні і театральні жанри, старі і нові, змагаються один з одним, намагаючись поєднати музику і драму: немов в останній раз відбувається огляд всіх сил, перш ніж зробити єдиний вибір» [680, с. 22–23]. Доречно нагадати і наведену нами раніше (2.4.) думку Б. Кастільоне щодо першої чверті XVI століття про важливість інструментального супроводу сольному співу, коли «гарна мелодія» (вокальна) і *манера гри* (інструментальної) *разом складають* «дивну витонченість і силу враження» [цит. за 565, с. 524] (тобто, звучання голосу без інструмента не буде таким «гарним»). Вже до кінця XVII століття це вже була вповні апробована форма (вокальна мелодія + інструментальний акомпанемент), тільки в окремих творах-мініатюрах а не у великій структурі опери (втім, у католицьких великих месмах орган вже не тільки грав між хоровими епізодами, а й дублював-укріплював і, якщо була потреба, підміняв деякі голоси хору). Причому технічно-інструментальні і інструментально-виконавські можливості не просто дозволяли якісно (технічно і художньо) виконувати акомпанемент «гарній» мелодії, а вигідно *відтіняти солюючий голос через свою іншотембральну, іншоприродну неголосову штучну тембральність, не заважаючи вокалу демонструвати «одноосібну красу» мелодії на фоні органічно «приспосованих» для цього поступово опрацьованих інструментальних педально-акордово-фігуративних формул гомофонного порядку*. Розповсюджені ще тривалий час речитативні оперні номери під клавір фактично винесли на оперну сцену домашнє вокально-інструментальне (вже опрацьоване як єдність) музикування, звичайно у театралізовано-концертній «збільшеній» трансформації.

Отже інструменти від самого зародження опери складали ще не усвідомлену, але вже органічно-невід'ємну складову нового жанру.

Це було пов'язане, з одного боку, з генетичною пам'яттю грецьких, а особливо римських свят з обов'язковою участю інструментів (а ідеологія камерати проголошувала відродження античних традицій); з іншого – з народженою у добу Ренесансу практикою співу з акомпанементом лютні, віоли, теорби, клавирів; з технічними можливостями постійно вдосконалюваних, повсюдно поширених інструментів та напрацьованими ними мовно-фактурними формулами супроводу, що «вигідно» презентували «подання» мелодії подібно до гарної «свити, яка робить короля»; з гомофонною мислительною парадигмою (мовними засобами – народженням теми і басо континуо), яка стверджувалась (у зворотному взаємозв'язку з культивуванням «красивої мелодії»).

Усього через два століття інструменти почнуть (і вельми успішно) наслідувати і самим «гарним мелодіям», і белькантовій манері їх «промовляння». Характерне для епохи бароко естетично спрямоване переважання усього штучного, майстерно-детально зробленого, з «перевершенням»-«прикрашенням» навколишнього (на противагу грубому, необробленому, «сирому» природному, яке піддавалось «перетворюванню» художником-творцем) відтворилося в ідеї «абсолютного мистецтва», знайшовши багатостороннє втілення як в опері того часу (з її нежиттєвими сюжетами, ускладненням музичних засобів рясною орнаментикою, пишністю сценічного оформлення вистав і виконавців, нарешті – співом кастратів), так і в чисто інструментальній (позаголосовій, «штучній») виразовості клавирного, органного, ансамблевого мистецтва. С. Коленько акцентує подібну вимогу «бути штучним» в явищі кастратів в культурі того часу як не тільки закономірний, а й знаковий аспект [390, с. 126]. Адже штучним, «інструментальним» є і сам голос співців-кастратів (тут має місце свідоме, цілеспрямоване втручання людини в природу, рукотворне перетворення останньої), і ті насичено-віртуозні мовні прийоми та діапазон (можна сказати – запозичені у інструментів того часу), які артисти-кастрати щедро застосовували у своїх виступах. Споріднював цих співців з інструментальною творчістю і той факт, що в ході розвитку-ускладнення даного типу співу успіх кастратів не міг забезпечуватися тільки фізіологічними властивостями

ми їх голосового апарату: надзвичайні (надлюдські) «інструментальні» можливості кастратного співу залежали від тривалих репетицій і спеціальної методики виховання, їх «штучний інструмент» вимагав аналогічного музично-інструментального підходу (з дитинства, годинами занять, спеціальних вправ тощо)⁴⁹⁹. Відомо, що римські кастрати ходили на гору Монте Маріо, щоб прослухати «ззовні» (як інструмент), за допомогою відлуння, власне звучання, а тривала і кропітка робота щодо засвоювання глибокого діафрагмального дихання давала звуку тої стійкості і гнучкості, які наближали його до «об'єктивного» інструментального звучання, «формували основу тієї дивовижної орнаментальної барокової техніки (все більш розповсюджені в клавірному виконавстві – А. Ч.), яку кастрат повинен був освоїти, щоб досконало володіти всіма цими *passaggi*, повторюваними трелями, *messa di voce*, прискореними *martellato*, *gorgheggi*, мордентами і аподжатурами – коротше, всіма тонкощами майже акробатичного вокалізування» [857, с. 33] – практично недоступних «нормальному» голосу (але доступних «невтомному», «нормальному інструменту»). Через два століття вихована в опері «інструментальна» експресія бельканто почала впливати на звучні принципи звуковибування і звуковедіння інструментів – з одного боку, через спільне музикування-слухання в опері, з іншого, через потребу оновлення бароково-класицистських інструментальних традицій самого інструменталізму (і це – наступний «вибух»-оновлення системи музично-інструментального мистецтва у ХІХ столітті, але інструменти «вчасно» отримали необхідний для цього конструктивний і виконавсько-мисленнєвий потенціал – народжується універсально-темпероване фортепіано з сучасним педальним механізмом, смичкові отримують артикуляційно-динамічно «ювелірний» смичок⁵⁰⁰, а духові – якісні мундштуки, тростини та механіку; оркестр досягає сучасного тембрально-систематизованого стану).

⁴⁹⁹ Якщо середньовічні і ренесансні церковні співці мали десятиріччями навчатися величезній кількості музично-текстових канонів, передусім, то методика виховання співця-кастрата була спрямована на музично-виконавські завдання – дихання, звуковидобування, мовно-віртуозних засобів імпровізації.

⁵⁰⁰ Коштовність якісного смичка сьогодні конкурує з коштовністю інструмента.

Таким чином, музичні інструменти (виконавство на них) з їх іманентними можливостями (перспективними і опрацьованими практично на той час) підспудно впливали й на розвиток тільки народженого, розвиваного оперного мистецтва.

Щодо проголошеної Декартом 1618 році думки про мету музики «у тому, щоб тішити і порушувати в нас різні пристрасті»⁵⁰¹ (нагадаємо у бароковому сполученні з математичною впорядкованістю), яка збіглася у часі з появою «*stile concitato*» в творчості автора перших опер Клаудіо Монтеверді (1567–1643), визначивши суто емоційну спрямованість нового музичного стилю у цілому та нового вокального стилю бельканто – інструменти долучалися до епохальної ідеї власними засобами (передусім, це, на наш погляд, ті моторно-віртуозні властивості, які могли дозволити собі постійно вдосконалювані інструменти). Різноманітна у фактурно-артикуляційному плані інструментальна моторика концентрувала у автономізованому інструменталізмі енергійно-позитивну експресію чисто інструментальної природи (нагадаємо, кастрати у вузько-віртуозній техніці використовували інструментальний принцип). Нагадаємо, що барокова естетика і заперечувала «домінування автора над твором» (на думку О. Михайлова, тут «твір домінує над автором від імені світобудови і буття» [552, с. 129]), не дозволяючи відтворити у музичному творі та інструментальній грі⁵⁰² театральнo-драматичні експресивно-чуттєві прояви. Тож інструментальна моторика «віднайшла» власний символічний шлях у втіленні «об'єктивованої» (відповідно до вимог часу), але вже певним чином суб'єктивно (у індивідності-сольності діалогу зі своїм інструментом кожного інструменталіста) спрямованої експресії. До того ж «співати», подібно до вокалу, інструменти (орган, клавіри, щипкові, смичкові – без досконалого смичка) не були готові органологічно-конструктивно, а структура барокового твору як «сума, звід», за Михайловим

⁵⁰¹ Ця думка була виражена пізніше так чи інакше в багатьох музикознавчих роботах, а з XVII століття вона стала переважною точкою зору в питанні про сутність та завдання музики.

⁵⁰² Оперний спів підкорювався театральнo-втілювальним законам, з гіпербоолізацію реальних почуттів, костюмів, декорацій тощо.

[552, с. 131], «набір моментів» (у прийнятих фактурних співставленнях інструментальної музики – наочні) теж поки що не сприяли повороту інструментальної мелодики до «співу».

Однак, ключовим моментом в новій традиції бароко стала емансипація емоційно-чуттєво спрямованих виразових засобів, в якій вбачається певний поворот до психологізму (час психологізму ще не прийшов, і коли від XIX до XX століття ця позиція буде набирати силу, інструменти посідатимуть ключові позиції у процесі специфічної позавербальної, «оголено»-чуттєвої – у прямій фізично відчутній звуковій експресії або споглядальності оновленого інструментального звучання). Декарт у вказаній емансипації афективного⁵⁰³ характеру звучного мистецтва⁵⁰⁴ накреслює кілька характерних для музики Нового часу установок, зокрема: «відповідність об'єкта і почуття» для виконання завдання «доставляти насолоду» – тобто принцип «згоди з почуттям» і предметна межа дискурсу про музику – «музика як мистецтво звуку і акустика як фізика звуку» [87, с. 143]. Інструменти тут опиняються в якості перспективної лабораторії на рівних з вокальними проявами. Що ж до раціонального впорядкування, об'єктивації (зокрема, класицистської) образної сфери – інструменти, озброєні (апробованими і перспективними) специфічними мовно-фактурними засобам, від часів бароко стають незамінними провідниками ідей епохи у їх звучному

⁵⁰³ Тракта́т Декарта з'явився першою спробою теоретично обґрунтування і опису системи афектів, супутніх сприйняттю музичного. Найбільш повну форму, із застосуванням не тільки філософських, а й наукових методів обґрунтування, ця теорія набула в роботі Атанасіуса Кірхера (1602–1680) «Всезагальна музурґія» («*Musurgia Universalis, sive ars magna consoni et dissoni*», 1650). Кірхер виводить список афектів, що викликаються музикою, а також визначає умови, за яких музичний твір здатне викликати найбільш сильні афекти. Також в енциклопедії розглядаються актуалізовані питання контрапункту і гармонії; описи нотацій, від боецієвої; інтервальної системи з монохордом; фуги і тантали та ін.

⁵⁰⁴ Характерно, що в рамках суперечливості-бінарності бароко в тому ж трактаті Декарт виводить і певні правила та умови сприйняття, згідно з якими звучний матеріал може так чи інакше впливати на почуття. Наприклад: «Об'єкт повинен бути таким, щоб він не бив по почуттю занадто різко і безладно» або: «Серед чуттєвих явищ приємним для душі є не те, що почуттям сприймається найбільш легко, і також не те, що найважче, але те, що не так легко, щоб природна потреба, з якою почуття звертається до об'єктів, отримувала повне задоволення, і також не настільки важко, щоб відчуття стомлювало» [цит. за 87, с. 143–144].

оформленні. Характерно, що А. Кірхер у викладенні власної теорії музичних афектів сполучає її з функціональною класифікацією вокальної та *інструментальної* музики по 9 розділах трактату «Всезагальна музурґія» (1605). Кірхер взагалі багато уваги приділяє власне інструментам – розгорнуто трактує біблійні музичні інструменти; а у шостій книзі трактату описує сучасні йому інструменти з ілюстраціями (зокрема, дзвонів, включаючи великий дзвін в Ерфурті); описує *прості і складні* музичні пристрої, наприклад «котяче фортепіано», музичні автомати і органи, які грають по закладеній в них на циліндричний барабан з прорізами програмі. Не менш важливим є аналіз Кірхером *інструментальних* жанрів того часу – fugи і тангенти, що свідчить про їх важливість.

Досить багатий органний, клавірний і лютневий репертуар поступово відокремлювався від співу і танцю ще протягом XVI століття. Тривалий час інструментальні партії, що відповідали природі і обсягу людських голосів, «вважалися також придатними для інструментів, здатних до протяжного звуку» [359, с. 30], що детермінувало цілий напрям мистецтва обробки поліфонічної вокальної музики⁵⁰⁵ – інтабуляції (ще з XIV ст.) для широкого кола інструментів та їх ансамблевих сполучень – клавіру, органу, гітари, лютні, арфи, теорби, віоли бастарди і т. п. [214], зі своїми (інструментальними) законами орнаментатії, форми, голосоведіння, видами акомпанементу. Д. Голдобін доводить, що інтабуляції – це «не просто транскрипції вокального багатоголосся для інструменту, але *художнє перевтілення оригіналу* («моделі») (які спільні у добу Відродження для всіх інструментів і голосів – А.Ч.), нова, *органічно інструментальна музика* (*курсив мій* – А.Ч.)» [214, с. 2]. Тут задіяні не тільки «інструмен-

⁵⁰⁵ Форми музикування, спрямовані на обов'язкову роботу з запозиченим матеріалом незалежно від специфіки етики та естетики чужого на кожному етапі містять різні епохи. Але в епоху бароко вони мали універсальне значення, оскільки відображали генетичний зв'язок виконавської практики, теоретичної думки (в тому числі, пошуків шляхів виходу нових інструментів на основі вже існуючих) і практики музичного творення. За допомогою перевикладення (ще не перекладення) запозиченого тематичного матеріалу (транскрипції, обробки, аранжування, а також варіації або фантазії) складався репертуар інструментальних шкіл (у XX столітті така практика була інтуїтивно відтворена у розвитку молодого виконавства на модернізованих народних інструментах). Такий перевикладений твір неминуче знаходив нове життя: змінювалися акустичні властивості, характер експресії, так чи інакше перероблялася фактура.

тальні» засоби *орнаментациї*, але серйозні «перетворення» *на рівні структури багатоголосся і форми*. Важливо, що інструментальні табулатури цієї епохи розраховані «на суто практичне використання, їх музика народжується на грифі або клавіатурі інструмента, а не на папері» [там само], хоча за першоджерело й обирається вокальний матеріал. Письмові інтабуляції XVI–XVII ст. фактично єдині, що якось фіксують величезний *усно-імпровізаційний пласт інструментальної музики епохи*. На думку Ж.-М. Ваккаро, саме так в XVI ст. відбувається зустріч між письмовою традицією вокальної (церковної) поліфонії і безписьмовою – інструментальною музикою. Інструменталісти «стають ніби учнями композиторів-контрапунктистів, обробляючи їх твори (в інтабуляціях) і наслідуючи їх письмо (в фантазіях і ричеркарах)» [214, с. 16]. Перекладення музичного тексту з вокально-багатоголосного на сольо-інструментальне *трансформує саме «звукове поле»*, що викликає «за собою складну низку трансформацій... перш за все перенесення з одного звукового простору в інший, а саме з *горизонтально безперервного простору (голос) у простір, безперервно вертикальний (лютня, клавір або будь-який інший багатоголосий інструмент)*. Зі зміною простору одні і ті ж «ноти» будуть *функціонувати по-іншому, і внутрішня логіка багатоголосся змінюється...* «діагональна» орнаментация (що йде від одного голосу вокального оригіналу до іншого), «ламані» акорди і арпеджіо наочно про це свідчать (*курсив всюди мій* – А.Ч.)» [цит. за 214, с. 31]. Таким чином (навіть при використанні тексту вокального твору) *інструмент та виконавські відчуття на ньому при перекладенні змінюють мисленнево-просторові уявлення* (тембральні ще не мають значення тої доби), чим *торують шляхи власних мовних прийомів* звуковираження (які надалі стануть впливати й на розвиток музично-мовної системи у цілому). Отже, таке перекладення відкривало шлях до самостійної інструментальної творчості – її композиційних та мовних прийомів, до самостійної імпровізації на інструменті. Лютністи і клавіристи складали, таким чином, власний «домашній» інструментальний репертуар на основі знайомих публіці мелодій, що додатково залучало слухачів.

Традиція перекладання вокальної музики існувала і після XVI століття. Ще до його кінця у зв'язку із загальною тенденцією до віртуозності у різних шарах формуємої гомофонної фактури стиль інструментальних обробок стає більш концертним. Інструментальними засобами народжуваної концертності виступають орнаментування; проникнення «до інтонаційного складу фантазій (нового інструментального жанру – А. Ч.) оборотів, пов'язаних з оспівуванням акордових звуків, які послужать надалі джерелом для ламаних пасажів» [655]; розширення кола інтонацій аж до протяжних мелодійних ліній, більш інтенсивний ритмічний розвиток голосів, «діалоги тембрів» (термін В. Задерацького), імітаційна техніка (що найкращим чином сприяло тематичній єдності і варіаційності – важливому етапу на шляху до музичної концепційності) – останні надані інструментально-технічними можливостями клавішних, зокрема органу. Якщо у XVI ст. варіаційний принцип у фантазіях стосується більше інтонаційної сфери, то у подальшому широко використовується «ритмічне варіювання і одночасно варіювання фактурне – розробка *інструментального стилю викладення* (*курсив наш – А. Ч.*)» [655], що певним чином компенсувало недостатню яскравість тематизму нового інструментального жанру. Але посилення гомофонного мислення у XVII столітті детермінувало індивідуалізацію мелодії і розширення прийомів розвитку (зокрема, секвенції⁵⁰⁶ на новій, гомофонній основі).

Не заперечуючи ролі сольного вокального жанру у ствердженні концертності, звернемось до деяких останніх досліджень європейського музикознавства. Так, сучасний італійський музикознавець і піаніст Дж. Сангвінетті вказує на значний потенціал *partimenti*⁵⁰⁷

⁵⁰⁶ Синкопа – ефектний і дієвий засіб щодо утримування уваги слухачів у поєднанні одночасно принципів повтору (знайдених вдалих мотивів) й необхідної змінності плинного музичного матеріалу. На цей прийом, як один з «секретів» популярності А. Вівальді, вказує Д. Кирнарська [374].

⁵⁰⁷ Partimento – первісно (XVII ст.) басовий голос – синонім basso continuo, спеціальна система нотного запису і навчання «канонізованої імпровізації» для клавішних інструментів, що використовувалися як в навчальних, так і в концертних виконавських і композиторських цілях. На відміну від широко відомої системи basso continuo тут могли з'являтися будь-які ключі і виписуватися різні поліфонічні побудови і пасажі при використанні всього лише одного нотного рядка замість загальноприйнятих двох нотоносців.

у теорії і практиці композиції (і виконавства імпровізаційної природи) кінця XVII–XVIII століть, поширюючи його і на оперну, зокрема, творчість. Так, дослідник стверджує, що музиканти того часу набували професійних навичок на основі **partimenti у клавірній грі**: basso continuo (зокрема, без цифровки), імпровізації, контрапункті, принципах димінювання, створенні фуг. «Всі ці навички «входили в голови» студентів, якщо можна так висловитися, чисто практично, тобто через їх власні руки» [701, с. 52], за багатоголосним інструментом квазіансамблевого типу, надаючи можливості «швидких темпів роботи (зокрема, в подальшому – А. Ч.) таких композиторів, як Моцарт або Доніцетті... Все це було результатом вищезгаданого тренування (partimenti – А. Ч.)» [701, с. 52]. Методика partimento процвітала в умовах напівусної традиції імпровізаційного порядку (усе точно записати було неможливо), на «грані» композиції-твору⁵⁰⁸, але чітка розвинута система заучування гармонічних і контрапунктичних клішованих формул (schema, множ. Schemata – від грец. «σχήμα» – фігура, форма)⁵⁰⁹ [548, с. 34] доводила таку інструментальну імпровізацію до технологічної досконалості, проєктуючи її потім і на оперну, і на оркестрову партитури (одночасно шліфуючи інструментальні формули самого клавіру). Будь-яка формула передбачала велику варіантність фактурного оформлення

⁵⁰⁸ Partimenti використовувалися не тільки як вправи, але і гралися в концертах. Взагалі у добу бароко існував постійний взаємообмін між «школою» та мистецтвом: один з partimenti Генделя став частиною його Concerti Grossi, педагогічними роботами були знамениті Essercizi Скарлатті, майже уся клавірна музика Й.С. Баха. Дж. Сангвінетті типологізує жанрову структуру partimenti, виділяючи такі типи, як «урок», прелюдія, етюд, концерт, токата, соната, фантазія, варіації, танець, fuga [548, с. 59].

⁵⁰⁹ З. Мітюкова, посилаючись на Р. Гьордінгена, вказує, що термін schema запозичений вже у XXI столітті з області когнітивної психології. Schemata закладаються в результаті вчиненої дії і надалі здатні виникати у свідомості без впливу на органи чуття зовнішніх факторів. Відповідно до теорії «схеми» (англ. Schema theory), такі структури в пам'яті людини дозволяють їй створювати уявлення про будь-яке знання і категоризувати його, іншими словами – розуміти і асоціювати отримувану інформацію, щоб надалі її відтворювати [548, с. 34]. «Теорія «схеми» – це техніка активного стратегічного кодування (active strategy coding technique), необхідна для поліпшення відтворення знань. Коли надходить нове знання, воно кодується або в уже існуючу «схему» або організовується в новий скрипт (запис) [там само]. Однак, виходячи з того, яким чином Р. Гьордінген застосовує термін schema, Мітюкова робить висновок, що у нього це поняття фактично вбирає в себе значення не тільки ментального символу певної навички або знання, але також контрапунктичної формули та її фактурних варіантів.

у різних голосах за рахунок мелодико-ритмічних чинників. Цікаво, що у рукописах такі фактурні варіанти часто позначалися як «modi» (італ. «способи»), «motivi» (італ. «мотиви») або «pensieri» (італ. «думки») – наприклад, в рукописі з partimenti Дуранте 1769 року «Studj per cembalo ...» [701, с. 35], що вказує не тільки на предметну матеріалізованість інструментального втілення, а й на когнітивну природу професіонального⁵¹⁰ композиторського вміння на основі інструментальної гри (тут важливого значення набули й гомофонні тенденції мислення епохи). Методика partimento поставала актуальною в загально-композиторському аспекті і з огляду на існуючу у той час індиферентність тембру. На наш погляд, важливим у цій методиці було і клавіатурно-просторове інструментальне мислення – «мислення на інструменті», яке мало перспективи «мислення інструментом» – утворене вже у добу романтизму.

В Італії для вказаних процесів склався унікальний збіг обставин та умов, зокрема у консерваторіях між кінцем XVII і початком XIX століть, передусім – в Неаполі (знамениті консерваторії Santa Maria di Loreto, Santa Maria della Pietà di Turchini, Sant'Onofrio a Porta Capuana і Poveri di Gesù Cristo та ін.), також у Венеції, Римі, Болоньї, у Парижі. Неаполітанський вплив partimento просувався далеко за його межі (географічно – аж до слов'янських територій і часово – до середини XVIII ст.) завдяки мандрам композиторів, які пройшли підготовку в Неаполі. Наприклад, Й. Гайдн у листі вказує на знаменитого Порпора – викладача неаполітанських консерваторій, у якого він «удостоївся милості вивчити істинні основи мистецтва творення» (Порпора вчився у Гаetano Греко, який достеменно практикував і навчав partimento) [701, с. 53]. Сангвінетті також припускає, що і «Бетховен, як учень Гайдна... може розгляда-

⁵¹⁰ В якості інструментальних виконавців XVI століття у світських «неорганізованих оркестрах» часто виступали «актори і танцюристи». То ж прогрес інструменталізму, зокрема оркестровки, «починається не з цих строкатих комбінацій інструментів і виконавців XVI століття, а від творів італійських композиторів, які в самому кінці цього століття рішуче порвали з сучасною їм поліфонією і встановили гомофонію», що «абсолютно змінила напрямок музичного мистецтва». Методика partimento кристалізувала складні професійні компетенції [548].

тися як представник третього покоління студентів Гаетано Греко» [там само] (хоча тут ми не маємо документального підтвердження).

Важливим у традиції *partimenti* виступає послідовність «ведіння» учнів від вправ до створення взірців мистецтва, а також спираючись на виконавську складову, живий виконавський процес – при наявності суворих правил-формул. Адже навчитися грати на інструменті неможливо за допомогою тільки теорії, трактатів (які ще й немало коштували для музикантів-практиків, тим більш студентів). Тут має значення жива робота зі звуковидобуванням на інструменті, мисленням темпорально-динамічного архітектонічного, фактурно-речового (лінії голосів, їх рельєфи, зокрема у просторі клавіатури, грифу), артикуляційно-динамічного порядку. Непросте теоретично-практичне мистецтво *partimenti* для багатьох композиторів бароко (і дещо пізніше) стало «фундаментом формування музичного мислення, професійної підготовки музиканта і його адаптації до різних виконавських ситуацій... засобом, що сприяв формуванню «професійних компетенцій» музикантів» [548, с. 182], а ефективність цієї практики підтверджується фактом причетності до неї практично усіх великих авторів оперної та церковної музики XVII – першої половини XVIII ст. Методика *partimento* наочно (на інструменті) кристалізувала абсолютно новий напрямок музичного мистецтва – гомофонний. А. Карс стверджує, що рішучий розрив з сучасною їм поліфонією і встановлення гомофонії відбувся у творах італійських композиторів, а вони були знайомі або навчалися *partimento* [359, с. 31]. З одного боку, багатолосний клавішний інструмент (орган, клавесин – на відміну від скрипки або духових) виступає своєрідним «квазі-хором» або квазі-ансамблем для вправ у створенні музичної композиції для того ж хору або ансамблю – інструментального і вокально-інструментального, тобто – певним чином заміщує, імітує розвинуті до того часу вокальні, інструментальні та мішані багатоголосні і сольні звучання (згадаймо техніку інтабуляції) у навчальній і концертній практиці. З іншого боку, у цих вправах на інструменті безпосередньо (з додаванням музично-інструментального досвіду фольклорної і світської музики) народжуються чисто інструментальні (орнаментика, віртуозно-моторні фігури – зокрема

фігуративні, гомофонні танцювальні формули акомпанементу – ритмічні і гармонічні). Саме тому навчальний матеріал *partimenti*, удосконалюючись, здатний виступати і в якості сольного концертного твору вже нового жанру – інструментального.

Барочний інструменталізм характеризується винаходом і апробацією нових виконавських прийомів. Саме нові інструментальні форми музикування, поруч з театром, справили свого впливу на симфонію як філософськи-піднесений світсько-інструментальний аналог «музики храму» (ренесансної меси), народжений на противагу опері, вже в останній чверті XVIII століття. Симфонічна концепція людини (сформована вже Бетховеном) – один із сталих «стереотипів гомофонного мислення» [251, с. 35]. В. Конен, стверджуючи безпосередній потужний вплив театру на симфонію все ж попередньо вказує, що цей найбільш узагальнено-філософський інструментальний жанр «виник в основному на ґрунті *інструментальних традицій* (курсив мій – А. Ч.)» попередніх епох. Хоч «між їх стилями і пролягає глибокий кордон»⁵¹¹, від камерно-ансамблевих сонат і органної літератури симфонія увібрала «поглиблено-інтелектуальний лад»; від інструментальної танцювальної сюїти і концерту – «яскравих жанрових рис», від «фугірованих, сюїтних, прелюдійних, старовинно-сонатних, концертних жанрів» бароко і пізнього Відродження – основи майбутньої сонатної форми [401, с. 75]. Народження гомофонії з розвинутою мелодикою і «другим (третім) планом» фактури, поступове уособлення нового виконавця-актора від XVII століття викликало переформатування музичного мислення, зокрема й на користь інструментальних культур з їх можливостями артикульованого виразного мелодійного висловлення (трохи згодом) і багатоголосся з диференціацією гомофонної (і поліфонічної) фактури, розмаїттям фігуративних форм акомпанементу, функціонально-гармонічною диференціацією басової партії.

Перехідний музично-мисленнєвий етап барокового мистецтва яскраво відбився у лютневій творчості. Жанрова і соціально-

⁵¹¹ Інструментальні культури XVI–XVII століть не мали таких характеристик, як «величезна сила безпосереднього емоційного впливу, властива симфонії, її яскравий драматичний образ, широке «фрескове» письмо» [401, с. 75].

культурна всеохопленість лютні (крім церковної музики) увібрала в себе різні види і типи музикування – фольклорного, побутового, камерного професійного. Мобільно-компактна, з делікатно-вкрадливим звучанням, вона була органологічно здатна до втілення нової сфери музичного мислення – гомофонно-гармонічного (розпочавши як традиційний виконавець *basso continuo*, що поклало початок розвитку власне гомофонного складу). Настроювання струн відповідало функціям голосів лютневої фактури як у гомофонії, так і в поліфонії. В ансамблевих, рідше сольних, формах лютневого музикування кристалізувалися типові інструментальні форми імпровізаційного характеру, зокрема, фантазії, токати, інструментальні обробки по типу контрапункту на *cantus firmus* (мелодичні формули *In nomine*), варіації, пізніше танцювальні сюїти [287, с. 48]. «Золотий вік» лютні у XVI – початку XVIII століть обумовлений «побутованням камерної мініатюри» з характерним прийомом «ритмічної остинатності ... яскраво моторного характеру» [401, с. 80]. Цей розроблений на основі інструментальної речовості лютні «остинатно-ритмічний принцип продовжив своє життя в рамках інших, наслідувано пов'язаних з нею інструментальних шкіл аж до віденської класичної симфонії» [там само]. Також монотемброве багатоголосся на лютні (клавесині, органі) поступово перетворювало інструментальну поліфонічну тканину на акордову (далі – фігуративну) гомофонію, зокрема й у протистоянні мелодії голосу або іншого інструменту. Ця традиція музикування підготувала практику генерал-басу – передвіснику гомофонії. Лютня, пройшовши активний шлях модифікації-універсалізації, утримуючи у XVI–XVII століттях провідні позиції облігатного інструментального і вокально-інструментального музикування, зіграла велику роль у становленні гомофонного, зокрема й інструментально-гомофонного мислення. Зі ствердженням симфонічної та оперної практики лютня поступилася співучим та артикуляційно-віртуозним смичковим (як у побутовій, так і у фольклорній, і у камерній сферах), клавіру (у «повільно вмираючій» системі *basso continuo* аж до часів Гайдна і Моцарта).

Лютнева творчість підтверджує думку В. Конен, що музичний інструменталізм розгортався у ту саму епоху, що і *dramma per musica*,

але все ж раніше хронологічно. Дослідниця навіть підкреслює, що «найбільш ранні інструментальні школи нелегко піддавалися впливу оперного стилю» [401, с. 77]. Розвиток розрізнених уривків інструментальної музики, зародків увертюр, вступних та заключних частин ранньої опери (*sinfonia*, *sonata* або *ritornello*) вплинув на великі оркестрові форми – увертюру і симфонію поруч з розвиваними протягом XVII століття «формами струнної музики, скоріше камерними, ніж оркестровими, які, за посередництвом сонати для струнних інструментів і *concerto grosso*, в руках цілого ряду скрипалів-композиторів виділилися в іншу велику оркестрову форму – концерт» [8, с. 31]. Характерні стилістичні риси інструментальних шкіл XVI століття, їх мовно-композиторські властивості власного, інструментального нахилу продовжували йти у і XVII як власним шляхом, так і у взаємовпливі з оперними, вокальними.

Найбільшу самостійність, мабуть, виказала у добу бароко органна творчість, сформована у надрах храмової, духовної культури (залежної від слова), але яка, до речі, одна з перших вийшла на формат *публічного концерту в інструментальному жанрі* (у тому ж храмі, до або після меси). На думку В. Конен, «навіть в середині XVIII століття, коли в європейській музиці міцно утвердилися танцювальна сюїта і комічна опера, в органній літературі продовжували панувати поліфонічні прийоми, пов'язані з ренесансними месами, мотетами, канцонами, і ті імпровізаційні та віртуозні інструментальні ефекти, які зародилися в церковному «концертуванні»» [401, с. 78]. Але джерела цього концертування власне не церковні. В усіх країнах органне мистецтво зазнало сильного впливу народної музики – як вокальних, так і інструментальних, і мішаних форм. Англійське органне мистецтво – чи не найстарше у своїй сфері (орган Вінчестерського собору побудований ще у 980 році і мав 400 труб) – використовувало рух паралельними терціями, секстами, секстакордами, а Уельський поліфонічний спів детермінував у країні «один з історично ранніх осередків інтенсивного формування і розвитку європейської поліфонії» [30, с. 47–48]. Більш чітка кристалізація мажору і мінору, що зумовила швидкий розвиток техніки модуляції, та варіаційна техніка англійських органістів давалися взнаки вже у XVI столітті. Фран-

пузька органна школа демонструвала найбільш інтенсивну і плідну близькість до клавірної творчості: легкість, вишуканість звучання; ясність фактурного малюнка, гармонії і ритмічних членувань, відчуття пластичного – жесту, руху, кроку [271, с. 92–102]. Французькі органи – багаті вишуканими сольними тембрами – відкривали додаткові можливості різномембрового діалогу [424], одного з ключових принципів не тільки гомофонного в цілому, а й концертного і сонатно-симфонічного мислення.

Найстаріша – французька органна школа⁵¹² кульмінаційного розвитку досягла в XVII–XVIII століттях. На фоні зародження французького класицизму умови органного виконавства в церковному ритуалі і в церковних концертах утримували його в рамках барокових жанрів церковної музики. Така об'єктивно-культурна бінарність надала своєрідних рис даному виду творчості: з одного боку французький орган не підкорився «класицистському диктату» епохи Людовика XIV, офіційно залишившись у лоні барокових впливів; з іншого – характерною ознакою органної школи Франції того часу все ж стала деяка близькість до світської музики. Останнє виявлялось у національній схильності до ясності викладення і стрункості форми, елегантності у виборі засобів, витонченості образного трактування і т. п. Але визначальною предметною рисою французької органної музики даного періоду була максимальна, в порівнянні з іншими країнами, наближеність її до музики клавесину. Органісти виконували свої п'єси практично однаково на обох інструментах⁵¹³. Блискучі французькі клавіристи-органісти – Луї і Франсуа Куперени, де Грінї, Дандре та інші – залучили до органної фактури безліч прийомів своєї клавесинної гри (насиченість народними світло-реалістичними пісennими рисами, насиченість танцювальністю, легкість і вишуканість звучання, «прикраси», ясність форм тощо), іноді – далекі від стилю бароко⁵¹⁴. Тож, у порівнянні з органними

⁵¹² Заснована у другій половині XII століття відомим композитором і органістом, регентом собору Паризької Богоматері Магістром Леоніном.

⁵¹³ Ця традиція зберегалася до кінця XVIII ст., звичайно, мова йде про тенденцію, а не безперечне правило.

⁵¹⁴ Клавесинна і органна культури логічно стикалися всюди, але саме у Франції цей процес був найбільш інтенсивним і плідним [149].

мініатюрами майстрів інших країн, французькі органісти максимально наблизились до широкої слухацької аудиторії, їх знамениті інструментальні «ноелі», обробки народних пісень виявляли не просто світськість характеру, а – «народну» життєрадісність, святковість, іноді, навіть – легковажну розважальність⁵¹⁵. У 1748 році в залі «Духовних концертів» встановили орган на якому виконували чисто світську музику – обробки симфонічних і оперних уривків, концерт для органу з оркестром Бальбатра (1755 г.) [30, с. 59]. Та навіть в церкві «музика, яку грають органісти, не надто побожна: це менуети і різного роду світські арії», – вказував Немеїц у 1727 році, «в церквах звучать арієтта і сарабанди, менуети, романси, гавоти» – Мерсьє у 1782 році [268, с. 147]. Хоча, звичайно, в жанрі органної меси музика володіла належними характеристиками урочистості, величчі, височини – з поступовим «втручанням» танцювальної ритміки. Саме звучання французьких моделей органів тої доби орієнтоване на чинну музичну естетику: інструменти багаті вишуканими сольними тембрами, що дозволило в основі ідеї деяких п'єс закласти просто переключки барвистих регістрів. Конструкція французьких віндлад⁵¹⁶ надає звуковому синтезу зовсім іншого характеру, ніж у німецьких органів: стає неможливим змішування язичкових регістрів з мікстурами⁵¹⁷ і високими аліквотами⁵¹⁸, що було зазвичай для Північної Німеччини. Клавіші у Франції були коротшими, що дозволяло при сильній розтяжці однієї рукою охопити відразу три мануали. Це значно підсилювало можливості контрастно-тембрового забарвлення різних голосів поліфонічної

⁵¹⁵ Н. Антонова пов'язує це з тим фактом, що у французьких католицьких церквах (на відміну від лютеранських) не було хоральних традицій і, відповідно, не було такої кількості піднесених священних піснеспівів, що визначали загальний характер звучання органної музики. Тому органні обробки народних пісень майже не змінювали їх вихідного звучання і настрою [30, с. 59].

⁵¹⁶ Розподільно-розділова система дерев'яних ящиків, в отворах яких укріплені органи труби.

⁵¹⁷ Мікстура – ансамбль високих за звуком труб, що створюють так звані «корону» звучання, як правило складається з 3–7 рядів труб на кожну ноту, настроєних за принципом обертонів.

⁵¹⁸ Особливий рід лабіальних регістрів – обертоновий – що не звучать в унісон з октавами.

тканини, і такий прийом дійсно використовувався в старовинній французькій музиці [425].

Органісти Германії та Нідерландів спочатку знайомили вірян з незнайомими їм мелодіями Женевських псалмів, прийнятих Реформацією [646, с. 126–127], також утримували їх від «відвідування непотрібних місць» після проповіді. Таким чином, практика гри на органі до і після служби спочатку не була прямо пов'язана з церковним інститутом, але зберігала «високість місця». Я. Свелінк (перетини з італійськими ричеркарами, канцонами, мадригалами, англійською верджінальною технікою) у Амстердамі вже грав для прихожан з метою «принести їм радість», утримуючи увагу духовного рівня [30, с. 38]. Традиція подібних «прогулянкових» інструментальних концертів зберігалася аж до XVIII століття. Нідерландці також трактували орган як максимально барвистий, здатний до концертного протиставлення (діалогу) тембрових реєстрів інструмент. Звідси й більш інструментальний характер звучання творів; поширена імпровізаційна практика з індивідуальною манерою гри; «прагнення до контрастних (концертних) форм токати і фантазії з різними типами техніки і фактури, з послідовністю контрастних епізодів і віртуозними барвисто-інструментальними моментами» [30, с. 39]. Органні твори Свелінка продовжують лінію розвитку інструментальних поліфонічних форм, але актуалізують тематизм як такий; вони масштабніші й «набагато *більш інструментальні і динамічніші в цілому*» [450, с. 496]. Важливими для інструментального стилю бароко слід вважати фантазії Свелінка «в манері луни», де інтерес композитор застосовує новий колористичний ефект гучнісно-динамічного контрасту – серію повторень фраз на *forte/piano*, що фіксує увагу до чисто інструментальних звучань, які надає органна конструкція з реєстровки. Від Свелінка розпочинається традиція великих інструментальних поліфонічних форм і хоральних варіацій, «підхоплена» надалі попередниками Й.С. Баха, а також «концертна» традиція.

Втім, і у католицькій Венеції Дж. Фрескобальді (автор чисельних інструментальних фантазій, токат, ричеркарів, капріччо, партит, танців, клавірних та ансамблевих канцон) у 1620 році грав

«прогулянкові» органні концерти, на які навіть продавали квитки [275, с. 151]⁵¹⁹. По суті Фрескобальді можна назвати першим артистом-солістом, який досяг європейського визнання. Поліфонічна органна музика Дж. Фрескобальді «була не просто новим етапом у розвитку італійського *інструментального стилю* (*курсив наш* – А. Ч.), але і найвищою точкою розвитку органної музики Італії» [30, с. 30]. Імпровізаційність і концертний блиск, складна поліфонічна техніка, яскраві хроматичні обороти, що породжували сміливі гармонії, прихильність до інструментів з темперованим строем, мелодійне багатство забезпечили йому славу віртуоза-інструменталіста з тисячною аудиторією і довге життя його творів⁵²⁰ (їх переписував для себе Й.С. Бах). У тематичному матеріалі багатьох творів Фрескобальді присутні мнемонічні формули тонів григоріанського хоралу, що накладає стилістичної впізнаваності; використовується хроматика і різноманітне й деталізоване застосування дисонансів. Але, незважаючи на значну роль модальних принципів організації, в творах Фрескобальді вже сильними є тенденції формування класичної функціональності [388] (Фрескобальді одним з перших вважав за краще грати на інструментах в темперованому строї, який в XVII столітті поширився вже повсюдно). Тематизм композитора включає як запозичені, так і авторські утворення (в тому числі, цікаві теми-монограми), які характеризуються стислістю або нестабільністю (більш індивідуалізовані). У музиці

⁵¹⁹ Раніше, у XVI столітті, відомі концерти на двох органах у Венеції, які іноді давали А. Габріелі (1510–1586) і К. Меруло (1533–1604), що були яскравою подією і незмінно залучали багато слухачів [450].

⁵²⁰ Сучасне вухо стримано сприймає деяку тональну нестійкість в більшості п'єс Фрескобальді. Але на захист композитора відзначимо, що на початку XVII століття поняття «тональність» в органній музиці ще не сформувалося остаточно, і старовинна традиція вважати основою той звук, який частіше повторюється на сильному часі, ще багато в чому проявлялася в композиційній техніці. Остаточне усвідомлення таких понять, як тоніка і тональність ще було попереду [30, с. 30]. Найраніший прояв інтенсивного тяжіння акордів-неустойів в устої можна знайти в каденціях, починаючи з музики Відродження. На початку XVII століття процес кристалізації функціональних відносин значно прискорився, почав екстраполюватися на інші ділянки форми. Як відомо, модальна гармонія у Фрескобальді не тільки виявляє загальні властивості ладів-передтональностей, але в чималому ступені і деякі важливі особливості, успадковані від середньовічних монодичних тонів. Поеднання автентичного і плагального тонів, безперечно, свідчить про процес руху до мажорно-мінорній функціональної тональності.

Фрескобальді проявляються принципи своєрідної (початкової) циклізації⁵²¹: «монотематизм» (мелодійне і ритмічне варіювання), повернення початкового варіанту, схожість на відстані контрапунктистських задумів (у контрастно-складових композиціях); інваріанти циклу, схожість мелодико-ритмічного руху як в сусідніх варіаціях, так і на відстані (у варіаційних циклах); парне з'єднання п'єс (за принципами контрафактури, спільності тем, у вигляді малого поліфонічного циклу з використанням образного, фактурного, тематичного контрасту і принципу додатковості), об'єднання за жанровою спільністю⁵²² – на більш загальному композиційному рівні [388, с. 22–23]. Техніка тематичного варіювання Фрескобальді передбачила варіаційно-тематичні прийоми більш пізнього часу, зокрема монотематизм Ліста [265]. Фрескобальді сміливо «схрещував» різноманітні форми, вибудовуючи у своїх творах переростання одних в інші – як на шляху до класичної фуги, так і в процесі формування майбутнього сюїтно-сонатного циклу. Вказані стилістичні параметри інструментальної творчості видатного композитора бароко свідчать про формування системних мовних параметрів його інструментальних текстів. У цьому сенсі «мистецтво Фрескобальді складається на великому роздоріжжі свого часу, височіє на головному перехресті доріг, якими просувалася інструментальна музика від XVI до XVIII століття» [450, с. 499].

Серед безпосередніх попередників Баха, які в цілому рухались у бік подальшого образного оновлення і самостійного концертного

⁵²¹ Багато «Книг» Фрескобальді – це своєрідні цикли, іноді навіть макроцикли, що включають в себе цикли більш дрібного рангу. В бароковій Італії була розповсюджена практика видання монографічних «книг» композиторів з творами одного або декількох жанрів. Але єдність циклу виявлялася не стільки у музичних взаємозв'язках, скільки в науково-літературних відносинах, тим більш, що будь-яка барокова єдність (у тому числі, й музична) виступала своєрідними склепіннями (за О. Михайловим [552]) – склепіннями знань, енциклопедичними «книгами» – таку назву отримали і музичні «книги» раннього бароко, в тому числі і Фрескобальді. Цілісність таких книг «задається ззовні, самою формою книги як репрезентанта світу, енциклопедії» [388, с. 22].

⁵²² Інструментальні п'єси Фрескобальді об'єднував в нотні збірки, які видавав протягом життя. Хоча принцип складання збірки часто заявлявся в заголовку як жанровий, в дійсності в збірник включалися п'єси різних жанрів. Так, збірник під назвою «Токати в партитури для клавесина і органу. Книга I» (1637) містить крім 12 токат також 4 парити, 4 куранти, 3 балетто, 3 капрічіо і ін. п'єси. Тематичні ж заголовки збірок довольні і метафоричні.

значення органної музики виділяються імена Пахельбеля і Букстехуде – що представляють різні сторони передбахівського органного мистецтва: перший – більш «класичний» його тип; інший – «бароковий». Пахельбель демонструє ясність музичної думки, зв'язок з музично-побутовими старовинно-народними традиціями, щ проявляється у створенні танцювальних сюїт, «арій» з варіаціями для клавіру, маленьких чакон. Його ричеркари – фактично фути, а фути багато в чому є «передбахівськими» (теми у більшості характерні, різноманітні, з переважанням ритмічно гострого, рухливого начала, хоч і позбавлені бахівського різноманіття, широти і образної сили, широти модуляційної семантики і розвинених інтермедій). Букстехуде – активний і темпераментний – тяжів до концертності подання, до яскравої ефектності, патетичності та віртуозності, до монументального розширення форм і пошуків образних контрастів в межах єдиної композиції.. Його синтетичні форми з'єднують в собі властивості імітаційних, варіаційних, остинатних прийомів, старовинних, цілком традиційних і нових принципів музичного мислення. Букстехуде впроваджує інтонаційний зв'язок в композиційній структурі: fuga часто містить тематичний матеріал попередньої прелюдії (між експозиціями її тем та наприкінці).

Лютеранська Німеччина вітала залучання народної пісенності у «хоралі для всіх» поза стилістичного розмежування на духовну і світську музику [913], що сприяло «високому рівню кроскультурних відносин в сфері фольклору і академічної творчості» [30, с. 86], а також розвитку параметрів концертності органної (і клавірної) музики. Німецька музична традиція в творчості Й.С. Баха знайшла своє найвище вираження і завершення. Спирання на етику (й естетику) християнства (не без впливу світських, зокрема й музично-інструментальних інтенцій) знайшло вираження в ідеях жертвності, спокутування, безсмертя душі (відома справжня, «жива» релігійність Баха). У Й.С. Баха «постійним прообразом музики був образ Боголюдини Христа – його піднесена скорбота і велика віра» [847, с. 253], переломляючи у музичній мові найважливіші філософські категорії – простір, час, рух, зокрема, в становленні музичних емоцій (емоція – букв. «рух»), стереофонізацію простору через ди-

намічні і інструментально-регістрові протиставлення (на органі це звучало особливо ефектно), символізації за допомогою жанровостильового утворення «фуга» («біг», яка дісталася ще від епохи Відродження), нарешті – чисто інструментальна віртуозна моторика з нечуваною раніше енергетикою багатопланово-регулярної ритміки – яка стала новаторством бароко. Бахівський інструменталізм виявився причетним до емблематики слова, але демонстрував власні інструментальні засоби вираження цієї емблематики і високість музичної ідеї як такої, виявляючи найважливішу смислотворну роль знакових структур музичного тексту⁵²³. Масштабність музичного мислення Баха спрямовувала й чисто інструментальні звучання до висоти великого, піднесеного мистецтва (зокрема, втягнула на цей рівень і побутові форми і жанри клавірної музики) – що апелює до моцартівських, а ще більше до бетховенських концепцій. Концертність бахівського органного стилю, укрупнені лінії, театральнопіднесений драматизм образів і інструментальна віртуозність не просто допомагали довести високі музичні ідеї до широкої аудиторії, а відкривали нову епоху в музиці, вплив якої простягається до сьогодення. «Не скутий закостенілою догматикою релігійного тексту», у своїх інструментальних творах Бах «особливо широко звернений в майбутнє, безпосередньо близький реальному життю, його враженням, емоціям. Тут він найтісніше пов'язаний з традиціями і прийомами світського мистецтва і музикування, всього чутливішого на його запити» [678]. Хоча органна творчість композитора нерозривно пов'язана з його вокальними жанрами (своєрідно-синтетична природа мелосу, повільний і багатоскладний розвиток гармонії, споріднений тематизм, прийоми викладу і розвитку), що є логічним з огляду на умови виконання органістів. Саме музичне мислення Баха можна назвати органним за своєю природою: як потужно-патетичні, багато-поліфонічні, віртуозно-блискучі, так

⁵²³ Недарма мотив b-a-c-h розвивається у музичному світі вже кілька століть, адж його «життєздатність виходить з міцніших, внутрішніх підстав, незримих і нечутних (сам Бах звернув увагу на своє ім'я чи не просто з цікавості. Неможливо не думати і про те, що Бах змусив сучасників і нащадків звертати увагу на свій мотив підкресленим жестом, який не міг залишитися непоміченим: музична монограма композитора знаходиться в незавершеному контрапункті «Мистецтва фути»)» [556, с. 18].

і сповідально-ліричні інтенції органічно втілювалися «органною мовою». І якщо в ранньому періоді творчості в органних хоральних обробках⁵²⁴ переважають традиційні прийоми фігурації, «колорування», фугірування форми (як у Пахельбеля Бьома, Рейнкена та ін.), то новаційність «Органної книжки»⁵²⁵ зрілого періоду неоспорима: майстерне поєднання імітаційної розробки – з контрастною поліфонією, хорального наспіву в верхньому голосі – та мелодійних контрапунктів у вільно-індивідуалізованій манері в середніх і нижніх шарах тексту, що призводить до відкриття «глибоко прихованих багатств гармонії та експресії» в архаїчно-знакових хоральних темах. Така інтонаційна трансформація складає важливу стилістичну рису барокового інструменталізму, як і облігатна педаль, в застосуванні якої Бах був незрівняним віртуозом і нерідко «грав ногами цілі мелодії, яких інші органісти не в силах були б виконати і всіма пальцями обох рук» [824]. Абсолютно новаторськими є «Вісімнадцять хоралів різного роду для гри на органі з двома мануалами і педаллю» з масштабними композиціями *блискучого і патетичного концертного стилю*. Прийоми майстрів XVII століття (передусім, Букстехуде) синтезуються з новим вільно-імпрровізаційним стилем: варіювання оснащується винахідливістю і різноманітністю фактури, розцвіченістю фігурацій, експресивними мелізмами (зокрема у кульмінаційних та заключних ділянках форми), сміливою диференційованою регістровкою, поєднанням імітаційно-поліфонічної розробки з інтерлюдіями імпрровізаційного гомофонно-гармонічного складу, ритмічними і гармонічними засобами. Усе перераховане – чисто музично-інструментальні прийоми організації смислу, емансиповані від молитовних текстів, оригінальні строфи хоралу перетворюються таким чином на струнку чисто музичну композицію.

Органічною сферою бінарної барокової пари виступають твори світського тематизму – пасакалії, пасторалі, шість концертів

⁵²⁴ Жанр, який безпосередньо пов'язує його інструментальну музику з духовними кантатами і пассіонами, тобто, зі словом Божим.

⁵²⁵ «Органна книжка» містить сорок шість прелюдій (із задуманих ста шістдесяти дев'яти). Багато з них добре відомі музикантам і слухачам завдяки чудовим фортепіанним обробкам Ф. Бузоні, С. Фейнберга та ін. Більшість прелюдій цієї збірки – «невеликі ліричні поеми, скромні за викладом, але повні чудової поетичної виразності» [678].

(блискучі транскрипції скрипкових концертів Вівальді та інших) і шість сонат, прелюдії і фуги та ін. Так, в Пасакалії c-moll симфонічна концепція на основі форми старовинних варіацій на *ostinato* – з трагедійними епізодами і урочистим апофеозом: основна октавна тема з напруженою зменшеною квартою продовжується у 20-ти варіаціях, побудованих двома великими динамічними хвилями, в яких є місце перетворенню пасакалії на чакону, актуалізація світського маршово-ритмічного (що «знімає» загально-трагедійний накал) і, звичайно – фінальна подвійна fuga з гостро контрастною (яка чи то «плаче», чи то «танцює») другою темою і пишно фігурованим («дзвонним») протискладенням. Його дзвонні переливи заповнюють собою репризу фуги. Підсумок же – традиційно катартичний: «тут Бах подібний Гольбейну та іншим великим майстрам Відродження, коли, задивившись на красу і велич життя, вони розчиняють трагічні мотиви горя і смерті в сліпучій симфонії блискучих фарб і пластично-чуттєвих ліній» [678]. І усе це зроблене без єдиного слова, чисто інструментальною мовою. Бахівські органні фуги відрізняються від його ж хорових більш інструментально-фігуративним малюнком, блискучою концертністю фактури, узагальненим характером мелосу, масштабністю інтермедій з секвентно-імітаційною структурою (на кордонах поліфонічного розвитку), віртуозно-імпровізаційними заключними каденціями-кодами⁵²⁶. Вступні прелюдії, токати і фантазії, вводячи до тональної, емоційно-образної, іноді – тематичної сфери фуги або відтіняючи її протилежними мовними прийомами (тематичної насиченості, «розчинення» тематизму, вільним імпровізуванням, гомофонією), тяжіють до більшої жанрової естетики.

І все ж це була епоха, насамперед, великих клавесиністів, яка противажила «космічним» масштабам і «титанічній» напруженості прелюдій і фуг органістів. Бах одним з перших відчув і універсальність клавіру (традиційно обидві інструментальні сфери перетинаються через органологічну спорідненість клавіатурного принципу та виконавську практику), сфера «чистого клавесинізму» почасти

⁵²⁶ Тут Бах за композиційними і фактурними принципом ближче до стилю бароко.

відповідала бахівським вимогам (відоме його захоплення музикою Ф. Куперена): глибина задумів і характер бахівських образів вимагали подолання обмеженості традиційних («домашніх») клавірних мовних засобів. Бах збагачує традиційні клавірні іншоінструментальні наслідування багатючим арсеналом органної, скрипкової, оперної літератури, чим виводить клавір на інший технічний і змістовий рівні. Бахівському клавіру, як і органу, стає підвладною сфера високої лірики і патетики, скрипкова (італійська, передусім) віртуозність-концертність та навіть неприродні для щипкових кантиленнісг, що видозмінює тематизм і жанрові параметри. Так, клавірна сюїта (первісно танцювальна) отримує широку імпрровізаційно-імітаційну якість органної музики; вслід за скрипковою творчістю утворюється новий жанр клавірного концерту; інструктивно-педагогічні п'єси підіймаються на художній рівень. Отже, й майбутня фортепіанна музика не утворилася б без клавірної творчості Баха.

Найбільша і впливова творча школа клавесиністів склалася у Франції на рубежі XVII–XVIII століть. Однак першими досягненнями в цій галузі можуть пишатися англійські музиканти, композиторська школа яких утворилася ще в останні десятиліття XVI століття. Саме в Англії, в творчості англійських верджінелистів (англ. – *virginal*, від лат. – *virgule*, що в перекладі, «паличка, стрижень»), зародився *клавірний стиль письма* і було покладено початок творам спеціального (неперекладного) репертуару для клавішно-струнних інструментів. Клавірна музика, будучи світським мистецтвом, була затребувана і при дворі Людовика XIV, і в аристократичних колах англійської королеви Єлизавети, і у поширеному домашньому музикуванні. Композитори-верджінелисти У. Бьорд, Дж. Булл, Т. Морлі, Дж. Фарнебі, О. Гіббонс, У. Лоуз, Г. Перселл, Дж. Блоу представили ранні взірці клавірної музики, від найпростіших викладень-обробок пісень до віртуозних п'єс концертного плану. Серед них – прелюдії і фантазії (з органної традиції), програмні твори ситуативного або портретного планів; обробки церковних наспівів, мадригалів та народних пісень або танців, збагачені мовно-інструментальними (секвенції, незалежність голосоведення, фігураційне письмо, розробка кадансових ритмічних формул, техніка фактурного варію-

вання і створення інструментальних «прикрас») і композиційно-жановими (остинатність, варіювання, додавання до традиційних павани і гальярди «нових» алеманди і куранти, введення народних – хорнпайп, жига, раунд, маска і світських – сарабанда, менует, гавот, ригодон, буре – танців) прийомами.

Своєрідне клавірне мистецтво, яке досягло максимального розквіту в період царювання Людовика XIV і прийшло до повного занепаду після французької буржуазної революції, і сьогодні зачаровує слухача витонченим шармом, де, звичайно, виділяються французи (Ж. д еШамбоньєр, Л. та Фр. Куперени, Ж. д'Англебер, Н. Лебег, Л. Маршан, Г. Нівер, Ж. Дандре, Ж.-Ф. Рамо, К. Дакен). Великий вплив на розвиток музики знаменитих французьких клавесиністів⁵²⁷ справила паризька школа лютністів на чолі з Дені Готьє (1600–1672). Композиційні та інструментальні прийоми гри на лютні та органі наклали відбиток на композиторську мову клавесинної музики (одноголосна мелодія з акордовим супроводом ефектно контрастувала з поліфонічним стилем органу). Раннім взірцем клавесинних творів властиві ясні і чіткі структури; «м'яка манера» звуковидобування, переважання мелодійних елементів; прозора фактура з використанням імітацій; «мотивна» техніка, запозичена у лютністів; витончена, граціозна орнаментика. Від XVII століття, закріплюється практика виписування (розшифровки) знаків орнаментики і позначення характеру руху (Шамбоньєр). У клавесинних прелюдях і рондо французькі майстри досягли певної психологічної виразності, використовуючи побічні голоси, дисонуючі затримання, хроматичні гармонії і мелодійно орнаментовані варіації (в «дублях»). Практично вся французька клавірна музика зосередилась на втіленні одного жанру – танцю (який, нагадаємо, значно вплинув і на органну французьку культуру) – ударні та щипкові клавіри самою інструментальною органікою втілювали ритмічну опірність. Інша важлива риса французької клавірної творчості – зображальність, програмність: тут виявляються музичні портрети

⁵²⁷ Її основоположники – Жак Шампйонне де Шамбоньєра (1601–1670), Луї Куперен-старш (1630–1665). Відзначимо також появу першої збірки п'єс для органа і клавіру П. Атеньяна (1530).

(більшістю – дамські), ефектні жанрові сцени, картини природи та пастушачої ідилії. Згодом окремі танці стали збиратися, групуватися по тональності і характеру настроїв в сюїти.

Так, до сюїт Куперена-старшого входять алеманда, куранта, са-рабанда, жига або менует (класичний тип танцювальної сюїти того часу), спочатку – однієї тональності. У Н. Лебега палітра традиційно використовуваних танців розширюється (додаються пасакалія, гавот, чакона, ригодон, арія, вольта). А. де Англебер вводить в свої п'єси елементи театру, з його національними танцями і піснями. Франсуа Куперена (молодший, 1668–1733) славиться програмними назвами, ілюстративністю та величезним колом втілюваної тематики, зокрема, портретних замальовок з тонким відображенням в клавесинному звучанні характерів і темпераментів сучасниць («Вкрадлива», «Спокусниця», «Жвава», «Амазонка», «Освіжаюча», «Кумушка», «Збиральниця винограду») та «портретів» справжніх осіб («Ла Варна», «Ла Сезіль», «Принцеса де Шабей», «Ла Морінет» та ін.), пейзажних «картинок» («Сади в цвіту», «Очерет», «Маки», «Хвилі»), звуконаслідувальних ефектів («Соловей любові», «Зозуля і щебетання» або «В'язальники», «Будильник»). Чотири збірки танцювальних сюїт Фр. Куперена дозволяють виявити помітну еволюцію музично-мовних та композиційних прийомів – від традиційно строгого порядку послідовності контрастних танцювальних жанрових форм до вільного їх розташування, появою сюжетності та образної конкретності, з переважаючими мальовничими програмними назвами та наявністю через це певного загального задуму циклу⁵²⁸. Таким чином, присутність відрізняють сюїти Ф. Куперена. З'являються п'єси емоційно-чуттєвого характеру – мрійливого, скорботного, елегійного (які певним чином передбачають появу програмно-романтичних творів та непрограмних шопенівських зокрема, ноктюрнів), а також блискучі, віртуозно-«фонтануючі» пасажами мініатюри, які дуже відрізняються від його творів танцювальних жанрів (і можуть кореспондувати з романтичною або імпресіоністичною

⁵²⁸ Наприклад, п'єси «Женці», «Мошка», «Пастораль», «Кумушка» шостої сюїти мають побутово-сільську тематику; «Насолоди», «Чари», «Дівчина-підліток», «Вкрадлива», «Спокусниця» – з сьомої і восьмої сюїт відтворюють світ почуттів.

фігуративністю). Але драматургія клавірних творів (англійських і французьких) вибудовується за принципом монообразності.

На відміну від французької клавіроцентричної парадигми, німецька клавішна традиція спиралась на органну творчість, що накладало відбиток на специфіку німецького клавіризму. Втім, найстаріший з дійшовших до наших днів клавішних струнно-щипкових інструментів – клавіцтерій, приблизно 1480 року створення – зберігся на німецькому ґрунті. На думку Дж. Костера, він передує низці характеристик італійських клавесинів XVI століття [986]. Ще одна національна особливість – важливість для німецької музичної практики клавикорду, а не клавесину. Багато німецьких музикантів того часу віддавали йому перевагу, можливо, в практичному («німецькому») аспекті: клавикорд вагомо допомагав у домашньому практикуванні органістів⁵²⁹. Німецькі клавикорди до того ж рано отримали педальну клавіатуру, що робило їх ще більш подібними до «пануючого» у країні органу. Тож для німецьких клавіристів практика гри на органі і клавішно-струнних до кінця XVII століття точно представляла єдине інтонаційно-сміслові і інструментально-виконавське поле, а самостійний репертуар для клавесина і клавикорда був рідкісним явищем і представляв світський репертуар – танці, варіації на народні, перекладення органних творів теж практикувалися. Тому німецька клавірна музика чуйно вбирала різнонаціональні впливи, перш за все італійські, але також і французькі⁵³⁰. Хоча, на початку XVII століття на півночі Німеччини виник потужний сплеск органної культури, пов'язаний з діяльністю цілого покоління органістів, які навчалися в Амстердамі у Яна Свелінка і заклали традиції, які «працювали» аж до початку XVIII століття: в Гамбурзі – В. Любек, М. Векман, І. А. Рейнкен; в Любеку – Ф. Тундер і Д. Букстехуде.

⁵²⁹ Адаже в церкві для роздування органного міху була потрібна додаткова людина або ціла група – калькантів. В соборах також було дуже холодно – не тільки грати, а й взагалі знаходитись.

⁵³⁰ Після Тридцятилітньої війни 1618–1648 років в роздробленій Німеччині німці захоплювали все чужоземне (в основному, італійське чи французьке), що з одного боку, призводило до дивних культурних симбіозів і стильових перетинів, з іншого – пригнічувало прогресивних музикантів. Так, попередник Баха на посту кантора школи св. Фоми Й. Кунау в передмові до свого збірника «Свіжі клавірні плоди» 1696 року нарікав на такий ста.

А на початку XVII століття на півночі країни висуваються дві значні фігури: Самуель Шейдт (1587–1654), один з «трьох великих «Ш»» (поряд з Шютцем і Шейном), і Генріх Шейдеманами (бл. 1595–прибл. 1663), найулюбленіший учень Свелінка. Величезну роль у розвитку музики безпосередньо для клавішно-струнних інструментів зіграв Йоганн Якоб Фробергер (1616–1667) – нехарактерний для свого часу тип концертуючого віртуоза⁵³¹. За винятком двох мотетів, уся дійшовша до нас спадщина Фробергера є клавірною музикою (не органною – теж не характерно). У своїх клавірних фантазіях, ричерках, канцонах, капричіо майстерно розробляє поліфонічну фактуру, відштовхуючись від досвіду свого вчителя Фрескобальді, але багато в чому йде далі: його п'єси «більш захоплюючі», він «ретельно продумує організацію циклу п'єс одного жанру за допомогою тональної драматургії або застосування особливих поліфонічних прийомів» [178, с. 18–19]. А в токатах чергування імпровізаційних та імітаційних розділів базується на імпровізаційно-перехідному прийомі: фугіраційне викладення в кінці розділу ніби «розчиняється в стихії імпровізації, вираженої в розкладених акордах, фігурації і пасажах» [там само]. І звичайно – програмність, повз якої секуляризова клавірна творчість не пройшла повз. С. Гандилян виділяє три типи програмності у Фробергера – твори автобіографічного характеру, «твори пам'яті» і «твори-присвяти» (останні – найчисельніші, зокрема, це сюїти) [178, с. 26]. В цілому в кінці XVII століття в німецькій музиці відбувався розквіт сюїти (найчастіше, це чотири танці, за Фробергером). Так, збірник Кунау складають 14 сюїт (партит, як називає їх сам автор), де вперше в історії німецької музики з'являється клавірна соната, як переддень випущеного Кунау в 1696 році цілого збірника з семи сонат під поетичною назвою «Свіжі клавірні плоди» («Frische Clavier-Früchte»). Кунау подав збірнику розгорнуту передмову, де, зокрема, зазначив, що спонукало його до створення сонат, побудованих досить вільно і примхливо: «Мої свіжі клавірні плоди немов пов'язані в сім снопів, які я позначив як сонати. Цим я хотів

⁵³¹ Навчався у Дж. Фрескобальді в Римі, працював у Відні, зробивши звіти безліч поїздок практично по усій Європі, що сприяло увібранню різнонаціональних музичних впливів у їх поєднанні з елементами німецької музичної мови.

дати зрозуміти, що розмірковував про ті винаходи і зміни, в яких сонати мають перевагу перед чистими сюїтами. Не кажучи вже про милозвучні зміни метра і про використання афектів, що змінюють один одного, тут зустрічаються різні за формою фуги, в яких, головним чином, використовується подвійний контрапункт, переважно в октаву» [цит. за 613]. Ще більш вільне трактування жанру Кунау запропонував в шести програмних «Біблійних сонатах» («Музична вистава деяких біблійних історій», 1700), де форма і зміна афектів слідує за детально виписаним сюжетом. У передмові до цієї збірки композитор підкреслював, що цей тип програмної музики не є новим (посилаючись на Фробергера та інших), а головне – зазначив свою мету: продемонструвати, *«як клавірна музика за умов відсутності поетичного тексту може відобразити емоційні стани, викликані тим, що відбувається з персонажами [там само], тобто, Кунау фактично зафіксував і прокоментував формування самодостатньої мовної музично-інструментальної якості доби бароко (переходу до класицизму)»*.

Риси «первинної клавесинності» (М. Друскін) менш (ніж французькій) притаманні і італійській культурі, але італійська клавірна музика за інших гостріше відчула вплив національного оперного і скрипкового мистецтва, а також володіла «надзвичайною широтою охоплення різних стилів і жанрів», через що утворилося певне спрощення музичних ідей, аж до «знеособлювання» клавірної музики, що виявилось остаточно у другій половині XVIII століття⁵³² [268, с. 176]. І все ж «класична країна інструментальної майстерності»⁵³³ – Італія – зробила свій внесок і в клавірне мистецтво. Специфіка італійської клавірної література накреслювалася (як і у Франції) – через танцювальну стихію. Так складається і жанрова диференціація органних та клавірних текстів – першим належать ричеркари, капріччіо, другим – власне танці, їх обом – канцони і токати, що веде не тільки до розрізнення композиційних прийомів, а й до специфікації виконавських манер (вказівки Дирути

⁵³² І через що, ймовірно, не отримало розповсюдження у італійських землях фортепіано, сконструйоване у 1711 році Крістофорі.

⁵³³ Давні традиції тут належать органній і лютневій школам.

щодо цього у трактаті «Трансильванець» спрямовують орієнтацію на нелегатну манеру). Клавірна фактура оформлюється відповідно до арії з акомпанементом – регістрово підкреслена висока мелодія і акомпанемент, який концентрує контрапунктичні голоси в акордовому «зібранні» (віддаючи данину розповсюдженню гомофонії). А складний перехід від танців до сонати здійснюється через варіаційні форми (що логічно, і можна використовувати як елементи старої органної манери, так і нові мелодійні утворення). Найраніший взірць варіації належить А. Габріелі – майстру органного письма, але по-справжньому нові можливості варіаційного методу, за спиранням на багатющу народну культуру, відкрив Дж. Фрескобальді – також блискучий органіст (характерні риси його інструментальної творчості ми вже наводили у зв'язку з органним мистецтвом). У зв'язку з цим виникають і нові композиційно-стилістичні (мовні) прийоми (варіаційність, остинатний бас в чаконі і пасакалії, накладання протилежних рис гальярди і куранти, додавання парної метрики тощо). В канцонах, капрічіо і токатах композитор вдало виявляє ліричну сутність віртуозності, тобто робить моторику «живою», проінтонованою; поєднує мотивну варіаційність та фігуративність; звертаючи увагу і на немеханічну манеру виконавства (вільне ритмічне фразування-дихання поза ударності сильної долі – до чого незабаром прийде вся музика, а Ф. Ліст винайде нову манеру оркестрового диригування). Таким чином, Фрескобальді закладає основи «мотивно-варіаційної сюїти – найважливішого жанру клавірної літератури» [268, с. 187].

До рубежу XVII–XVIII століть в Італії розвивається самостійний клавірний пласт з використанням імітаційних та нових віртуозно-гомофонних структур (мелодійний фактор поки – на другому плані), що уособлюється у трьох (вже системно) взаємозбагачуваних сферах клавірної музики: оновлені токати – органного походження⁵³⁴; танцювально-побутові образи і форми, що ведуть до сюїти; віртуозно-технічні п'єси в яких «вгадуються виразові можливості молоточкового фортепіано» [268, с. 188]. Виділяються тока-

⁵³⁴ Що, на думку, М. Друскіна веде до утворення багаточастинного циклу сонати [268, с. 188].

ти⁵³⁵ (як автор їх називає) «оперника» і блискучого імпровізатора А. Скарлатті (1659–1725), на їх основі утворюються два нових формальних типи – малий поліфонічний цикл прелюдія з фугою та багаточастинний сонатний цикл. Інший бік італійського клавірного мистецтва представляє Б. Пасквіні (1627–1710), в чийх токатах («тастатах» – від «таста» – «клавіша») кількісно скорочуються контрастні епізоди, натомість фактура проясняється і набуває єдності технічних (віртуозних, передусім) засобів; в танцях сюїт (партит) – підкреслюється не афект (характер руху), а сам варіаційний (музичний) принцип, що наближує їх до сонат (власне, Пасквіні і вважається першим, хто став писати сонати для клавіра – можливо, поруч з німцем Кунау). Новації в галузі клавірного стилю Пасквіні спрямовані до класицизму. Але недосяжною зіркою на італійському клавірному небосхилі виглядає А. Скарлатті (1660–1725). Динамічна напруженість і загострена контрастність конкретно-чуттєвих образів Скарлатті «порушують правила», нівелюють «норму», але чуттєво-слухова інтуїція композитора не підводить – його музика стала знаковою для даної і наступних епох, і сьогодні вражає реалістичністю почуттів та інструментальним блиском. Стилистичні новації Скарлатті готують той поворот, який здійснять «романтики» Паганіні і Ліст щодо сольо-інструментальної «оркестральності» [268, с. 193]. Клавір Скарлатті не просто наслідує темброво-фактурним та виконавським прийомам гри (кліше) різних інструментів – він утворює новий образ сольного клавіру («майбутнього фортепіано»), коли нові мовні прийоми переростають у «непросту суму» нової якості (здійснюється «місцевий інсайт»). Те саме відбувається й у галузі ладо-тонально-гармонічних засобів – його сонати «задіяли» 21 тональність з 24, використовуються досить далекі модуляційні плани, дисонанси, 11-тизвучні вертикалі, динаміка виглядає «вибухонебезпечною» (усі виразові засоби – «на грані можливостей», щодо того часу), але бездоганне (класицистське) відчуття цілого не дозволяє переступити межу «рихлості».

⁵³⁵ Як правило, багаточастина композиція з фугірованими епізодами, з речитативними і пісенно-танцювальними частинами.

Так втілюється нове *відчуття гостроти чуттєвого сприйняття музично-інструментальними мовними засобами.*

І комплементарний клавір («майбутнє фортепіано») надає такі можливості. Монотемброве багатоголосся клавіру (перед тим – лютні) вимагало від композиторів в умовах зміни музичної парадигми винаходження специфічних (інструментальних) засобів рельєфності як поліфонічної, так і народжуваної гомофонної фактури. За умов відмінності «програми» розгортання музично-когнітивного процесу у різних типах культури, перехід до гомофонії відбивав нові антропоцентричні тенденції і поступово створювані форми діалогічного висловлювання [251, с. 34]. «Зустріч» діалектичної гомофонії з процесуальною поліфонією відбувається і у наші дні – на новому витку зміни музичної парадигми (який триває) – на думку Г. Демешко, з включенням сюди і «синкретичного досвіду» монодії (першої парадигми) [251, с. 69]. Гомофонна практика формує новий тип інтонаційної свідомості і засновану на ньому традицію жанрового мислення. Інструментальна практика бароко не просто опинилася в епіцентрі цих процесів, а й кристалізувала певні їх позиції.

Спорідненість одночасно з органами (клавіатурно-багатоголосна техніка і принцип мислення, спираючись на професійний інструменталізм, відповідно і спільні виконавці) і лютневими (світський характер і щипковість) школами, але на новому рівні органічно виявляють клавірні. Протягом XVII і XVIII століть саме тут склалися жанри великих інструментальних варіацій, програмної мініатюри у формі рондо, старовинної сонати; утвердилася танцювальна сюїта. І хоча у клавірних творах відчувається оперний вплив (поява мелодійного стилю; картинна програмність мініатюр, передусім французьких; сліди тематичної контрастності і рельєфності оперної увертюри), «скільки-небудь істотний і глибокий вплив оперної естетики на клавірну творчість передсимфонічного періоду був виключений» – заключає В. Конен [9, с. 82]. Подібна «інструментальна замкненість» (від опери) обумовлювалася не тільки камерністю, салонністю, аристократичною вишуканістю (зокрема, перебільшеною витонченістю орнаментики), а й органологією самого інструменту: акантабільністю, ударністю і одночасно слабкістю тону,

адраматичністю – на користь інструментальної «мелодики танцювального складу і загальних форм руху, що концентруються навколо пасажної клавійної техніки» [9, с. 84]. Все це демонструє навіть сонатний жанр (добетховенський).

Але клавесин не просто відображає поступальний процес розвитку музичного мистецтва, а й усю історико-культурну ситуацію свого часу, в повній мірі характеризує філософію і естетику, ціннісні орієнтири і психологічні переживання людини XV–XVIII століть. У період свого розквіту він постав знаком світського начала в житті суспільства і мистецтві, знаменував широкий розвиток жанру мініатюри, що отримало визнання у всіх видах мистецтва кінця XVII – початку XVIII століть. Французький (передусім) та інші салони радо прийняли витончено оздоблений, галантно- «меблеподібний» клавесин. Але він швидко «переріс» салонно-аристократичний простір, оселившись у домах і громадських місцях (наприклад, в перукарнях, щоб людина мала змогу, очікуючи, музикувати для задоволення себе і оточуючих). Музикування за допомогою цього інструмента непомітно стало невід'ємною частиною життя тогочасного суспільства. У добу Ренесансу в Італії клавесин був вже вповні *самостійним явищем з оригінальним сольним репертуаром, удосконалювався і розвивався конструктивно, знаходився в епіцентрі художніх пошуків виконавського мистецтва. Епоха бароко і, далі класицизм, зафіксували створення клавірного стилю (гри і письма) за типом «немиттєвого інсайту», цілісної конфігурації мовно-інструментальних засобів, що дозволило сформувати підсистему клавірного інструменталізму у системі музично-інструментального мистецтва.*

Не менш важливою підсистемою можна вважати скрипкову творчість XVII – першої половини XVIII століть, яка демонструє такі прикмети узагальнення музичного мистецтва епохи, послідовності і різноманітності форм прокладання шляхів у майбутнє, які не пристануть на неї пізніше вже ніколи. Вельми перспективне щодо актуалізованої чуттєво-емоційної звучності автономізованого музичного мистецтва смичкове мистецтво не було таким невизначено-прадавнім, як, наприклад, щипкове (може, тому, що

не настав його час – час формування індивідуалізовано-чуттєвого мелодизму, як і час технічних можливостей для органології⁵³⁶), але даний спосіб струнного звуковидобування⁵³⁷, а головне – звуковедіння (яке дозволяло не просто максимально подовжити тривалість звуку, а впливати на його атаку, стаціонарну частину та закінчення найгнучкішими артикуляційно-динамічними «дихальними» засобами, подібно до співу бельканто), з одночасною можливістю виконання артикульованих⁵³⁸ блискучо-віртуозних структур, в своїй інструментально-збільшеній якості відкривав перед системою музичного інструменталізму надзвичайні, невидані раніше перспективи, що наближали звучання штучного знаряддя до людського голосу, одночасно збільшуючи параметри через штучно-інструментальні «збільшеності» – витривалість, діапазонність, рухливість, фактурність тощо. Принципово ансамблевий (на відміну від сольних – клавірних і лютні) характер скрипкової школи бароко сформувався на перетині гомофонної (артикульовано-виразна мелодика – виключна близькість до людського голосу; гармонічна функціональність; танцювально-ритмічні інструментальні формули; репризність) і вокально-поліфонічної (рухливість і значущість голосів, цілісна форма великого масштабу) культур. Недивно, що саме у скрипковому ансамблі у другій половині XVII століття народилася тріо-соната – передвісник сонатного мислення як парадигмальної якості. Віртуозне концертування пізнього бароко в оперних аріях та скрипкових каденціях були дивно схожими. Але тут правомірно казати про інструменталізацію оперного голосу, який заохочував споконвічно інструментальну пасажну техніку, орнаментику, фігуративність, великий діапазон. Скрипка в найбільшій мірою відповідала естетичним вимогам епохи, була інструментом, здатним, завдяки своїм яскравим інструментальним можливостям, синтезувати кращі досягнення попередньої музичної культури. Не

⁵³⁶ Акустична наука, обробка та виготовлення струн, потрібний смичок найтонші металеві струни, які нині ставлять на клавесини, навчилися тягнути лише до XVIII століття.

⁵³⁷ Духові поки ще не готові до такого професіоналізму інструментального промовляння органологічн.

⁵³⁸ «Живих», «неоптових», майстерних.

випадково саме в рамках скрипкової школи, в першу чергу в Італії зародилися і отримали найбільш повне втілення такі передові жанри, як соната, сюїта та концерт.

Перші класичні взірці конструкцій інструментів скрипкового сімейства⁵³⁹ (Гаспаро та Сало, Дж. Маджіні, Андреа Амати) створювалися на початку XVII століття в Італії (вже з квінтовим строем, квартовий – у контрабаса – встановився до кінця XVIII століття) [707, с. 159–160]. Перехід від віоли до скрипки у XVI столітті ознаменував своєрідне розкріпачення і, одночасно, ускладнення виконавської творчості: з одного боку, інструмент з новими можливостями пред'являв якісно інші вимоги виконавцям; з іншого – надавав незрівнянно більшу свободу і можливостей у засобах виразовості (свободу інтонування, плавно-співуче – «вокальне» – з'єднання звуків, позицій, інтенсивну вібрацію і т. д.). Виконання отримало і більш суб'єктивне, емоційно-чуттєве (проголошене естетикою бароко) забарвлення, від чого самий зв'язок (народжуваний діалог) між виконавцем і інструментом як безпосереднім знаряддям виявлення художніх намірів стає більш тіснішим і органічнішим. Демократичні витоки скрипкової культури⁵⁴⁰ дозволили виконавцям-професіоналам наблизитися до народної музики як важливого чинника інтонаційно-композиційних впливів бароко. Від XVII століття розвиток і вдосконалення скрипки йшли шляхом встановлення класичних пропорцій в її будові, відбору дерева, пошуків лаку, форми підставки, подовження шийки і грифа тощо вже в майстернях досвідчених і навчених відповідним законам акустики, пропорцій, звучання виготовителів музичного інструментарію. Тривалий шлях від примітивної народної скрипки до її досконалих взірців завершили майстри італійської класичної школи. Італія з її налагодженим

⁵³⁹ Б. Струве [773, с. 149] і В. Свободов [708, с. 115–120] доводять, що родоначальником скрипкового сімейства стала не скрипка, а альт (через перевагу інструментів з середнім діапазоном у Середньовіччі та Відродженні).

⁵⁴⁰ «Соціальне розшарування» інструментів Відродження не дуже шанувало скрипку (правда, ще не достатньо досконалу): «Є два види інструментів: віоли, за якими дворяни, купці та інші достойні люди проводять свій час; другий вид називається скрипкою... Мало хто користується нею, хіба лише ті, які живуть працею», – зауважує французький музикант Філібер Залізна нога у 1656 році [цит. за 210]).

ремісничим виробництвом інструментів, наявністю видатних майстрів виявилася найбільш здатною надати скрипці досконалої класичної форми і розгорнути масове виготовлення професійних інструментів для розвивається музичного мистецтва. До того ж у цій країні пишно розквітали мистецтва, зокрема й музично-інструментальне (хоча, нагадаємо, фортепіано Крістофорі залишилось непомітним). Але чуттєва скрипка як неможна краще відповідала італійській емоційності. Втім, у XVI–XVII століттях не тільки в Італії – Г. да Сало, Дж. Маджіні (Бреше); сімейства Амати, Гварнері, А. Страдіварі (Кремона); Д. Монтаньяна, Санто Серафін, Ф. Гобетті, М. Гофріллер (Венеція); сімейства Гранчіно і Тесторе, К. Ф. Ландольфі (Мілан); рід Гальяно (Неаполь); рід Гваданіні, який протягом двохсот п'ятдесяти років виготовляв скрипки в Турині⁵⁴¹ – а і в декількох країнах Європи склалися великі школи скрипкових майстрів (у Польщі – М. Добруцький, сімейства Гробліч і Данкварт; в Австрії та Німеччині – Я. Штайнер, сімейство Клотц; трохи пізніше у Франції – Н. Люпо, Ж. Б. Вільома; Чехії – Т. Едлінгер, Я. О. Еберле, Росії – І. А. Батов). Скрипка увійшла до вельми розвиненого музично-виконавський побуту бароко, швидко асимілювавши як риси його музичної культури (вокальної, багатоголосної, виступаючи у все більш розповсюджених ансамблях з їх властивістю мобільної тембральної заміни), так і типові риси музикування (лютневого, віольного, клавірного), діючи інструментальні кліше (цей процес завжди взаємообмінний; нагадаємо, з розвитком скрипкової техніки і виразовості клавіри сприйняли від неї не менше, ніж вона від них⁵⁴²). Як і інші інструменти бароко, скрипка перевищила лютневий, віольний репертуар, заміняла вокальні партії, духові та інші струнні інструменти в ансамблях. Але поступово формувалася і власне скрипковий репертуар. Спочатку це відбувалося, знов таки, в рамках ансамблів⁵⁴³, де скрипка найбільш часто

⁵⁴¹ Останній з двадцяти майстрів цієї династії помер в Турині в 1948 році.

⁵⁴² На початку XVII століття композитори вказують в нотних та рукописних творах: «для скрипки або корнета (цинку)», «в манері гри на лірі» і т. п.

⁵⁴³ Про причини і шляхи їх широкого розповсюдження у добу бароко див. праці Л. Повзун [640], І Польської [643].

поєднувалася... з мідними духовими інструментами. Саме в рамках ансамблю (на фоні менш рухливих інструментів), мабуть, раніше за все стали цінуватися і розвиватися моторні можливості скрипки (втім не можна забувати й про народно-танцювальне походження скрипки, і про загальні тенденції епохи щодо руху та моторності), що сприяло модусу концертності (під якою розумілася будь-яка активізація музичної тканини, в тому числі фактурна), емансипації специфічних можливостей скрипки від вокальних – що важливе в процесі автономізації музичного інструменталізму. Виявлення кантиленних якостей інструменту (які характеризують найбільш цінні його виразові властивості) відбулося вже у романтичну добу (коли це стало відповідати новій естетично-мисленнєвій парадигмі). Запозичені в побутовій практиці пісенно-танцювальні мелодії (і в цілому народні впливи) не тільки сприяли розвитку пасажної і штриховий техніки, яскравій конкретиці образності (де скрипка народжувалася), а й логічно привели до циклізації фактурно й композиційно оброблених, інструментально переосмислених народних танців, тобто проклали шлях до сюїти і камерної сонати, окремих частин концерту. Тут важливу роль відіграло мистецтво імпровізації та обробки музичного матеріалу, варіювання і димінування⁵⁴⁴, мелізматичних мелодійних прикрас (теж похідні від народної інструментальної практики, але вже опрацьовувані і у професійному інструментальному мистецтві, зокрема в багатих традиціях лютневого і віольного виконавства).

Найбільш ранніми ансамблевими світськими жанрами за участю скрипалів (на основі взаємозамінності інструментів) були, скоріше за все, канцона і фроттола (тісно пов'язані з пісенним словом і народними танцями). Про новизну їх інструментального виконання свідчать назви, в яких автори підкреслюють, що дані твори створені саме для гри, а не для співу, а компенсацією позавербального (інструментального) вираження стають програмні назви п'єс, які прояснюють образний зміст інструментальної «картинки» («Ліс», «Роза», «Стрибок» і т. д.). Так, у «Французькій канцони» (1602)

⁵⁴⁴ «Зменшення», дроблення основних звуків на більш дрібні тривалості.

Л. Віадані скрипки вже виступають у якості провідного голосу в змішаному ансамблі (з корнетом і двома тромбонами) – скрипкова партія обмежена тут першою позицією, але вже виявляє свій провідний статус елементами пасажної техніки. У численних канцонах Дж. Габріелі для різних складів (від 2 до 22 учасників), з розвинуеною інструментальною фактурою, характерним поєднанням імітаційно-поліфонічних і гомофонних розділів, контрастним співвідношенням фактурно-динамічних засобів (одні епізоди виконувалися половиною ансамблю, а інші – усім складом, що знайде розвиток в Великому концерті автора з зіставленнями соло і tutti), партії скрипок – найбільш рухливі за усіх інших. Подальший розвиток канцон йшов шляхом зближення з поліфонічними формами, варіаційно-тематичне розвитку матеріалу, а також в напрямку консолідації *чисто скрипкового ансамблю*. Вводиться прийом передачі пасажів з нижніх голосів-інструментів до верхніх, що знайде в подальшому широке застосування в скрипкових сонатах і концертах. Дж. Фрескобальді вводить фігураційний виклад (органічний для скрипки), зблизивши канцону з мотетом і ричеркаром (і прокладаючи шлях до старовинної сонати); поєднує скрипку з різними інструментами, зокрема, клавіром (Токата для клавесина и скрипки). Подібні засоби використовує Б. Маріні – у збірнику «*Sherzi e canzoni*» для однієї-двох скрипок з басом (1622). Карнавально-святковий характер фроттолі⁵⁴⁵ (іт. *Frotta* – натовп, гуляння) взагалі розташовувався у полі скрипкової народно-танцювальної генетики. Улюблений лютневий, вже чисто інструментальний, жанр XVI століття – ричеркар (іт. *Ricercare* – розшукувати, шукати) – опрацьовував прелюдійний вектор (імпровізаційність, пасажність, акордовий склад, поступово – у з чергуванням поліфонічних та імпровізаційних епізодів⁵⁴⁶). Скрипка чудово «вписується» у такі жанрові «вимоги» в ансамблі (А. і Дж. Габріелі та ін.). Розвиток вказаних та деяких інших жанрів сприяв поступовому накопиченню засобів музичної вираз-

⁵⁴⁵ Один з найбільш масових світських жанрів, особливо поширений у Вероні і Венеції. Фроттола писалися і виконувалися в манері «простонародної гри на волінці».

⁵⁴⁶ Від цього, пізнішого ричеркара пролягає прямий шлях до інструментальної фути. Вершиною ричеркара вважається творчість Фрескобальді.

вості, втіленню все більш ємного музичного змісту, розсуванню масштабів композиції, що відповідало вимогам нового музичного мислення епохи і вів до нових її жанрових інструментальних форм (фуги, сюїти, концерту, сонати), а також – до двох типів музично-інструментального мислення: сонатного циклу обмеженого двома-трьома виконавцями (тріо-соната і соната), і ансамблево-оркестрового з диференціацією на соліруючу групу (*concertino*) і *tutti*. Обидва типи спрямовували свій рух до інструментального соло. В цьому процесі скрипкове сімейство (передусім, скрипка) взяло не просто активну участь. А й вплинуло своїми інструментальними можливостями вираження.

Ще на одне важливе джерело формування скрипкової творчості як одного з передових явищ європейської музики, розвитку її виразових властивостей – участь в оперному оркестрі, який вже починав своє формування. Кантабільні можливості скрипки у безпосередній близькості до белькантової культури (а інструменту доручалося все більше виразових і образотворчих функцій) вимагало нових прийомів гри, певного змагання з голосом. Вже скрипкові партії в творах К. Монтеверді спрямовували до яскравих тембрових контрастів, до індивідуалізації найперспективнішої виразової групи – скрипок⁵⁴⁷. Помітний розвиток виразні можливості скрипки отримують оперний інтраді (що переросла в увертюру) і в музиці до різних свят, карнавалів, де брали участь різноманітні ансамблі.

Про швидкий вихід скрипкової творчості на позиції одного з передових явищ європейської музики переконливо говорять досягнення національних скрипкових шкіл. Передусім, італійських скрипалів

⁵⁴⁷ Вперше Монтеверді вводить в оркестр скрипку в опері «Орфей» (1607), де смичкова група представлена двома *violini piccoli alia francese* – квартовими скрипками, які звучать квартою вище звичайних і прийшли до Італії з Франції (Андреа Амати працював в Парижі і виготовив там, поряд з іншими інструментами, 12 «малих скрипок» на замовлення Карла IX). Скрипкові партії «Орфея» містять складні в технологічному відношенні епізоди, що вимагають відомої палацової швидкості, розвиненої координації рухів пальців і смичка. В музично-драматичному творі «Поединок Танкреда і Клотільда» (1624), де практично вся образна виразність падає на оркестр, Монтеверді одним з перших використав скрипкові *pizzicato* і тремоло (короткі, сухі *pizzicato* наслідують стукіт зброї в сцені поєдинку, тремоло – за авторською вказівкою слугує для «наслідування схвильованого мовлення»), а також (в «сцені Клотільди») використовує можливості смичкових щодо *ді-мінуйендо*, *могено* – «змушуючи вмирати смичок».

і композиторів XVII–XVIII століть – Арканджело Кореллі, Антоніо Вівальді та Джузеппе Тартіні, творчості яких ми зобов'язані. Серед всіх італійських композиторів-скрипалів XVII століття світову славу і постійне визнання сучасників завоював лише Арканджело Кореллі (1653–1713). Його ім'я в Європі на ціле століття стало синонімом інструментальної італійської музики, її вищих досягнень. Кореллі створив завершені художні взірці тріо-сонати, сольної скрипкової сонати з супроводом і *concerto grosso*. Звук Кореллі був, мабуть, не дуже різноманітним тембрально (Джемініані він нагадував звучання «м'якої труби»), але скрипаль славився чудовим широким, співучим проведенням смичка⁵⁴⁸ – виразним «диханням», що навіть, при старій конструкції смичка, справляло незвичайний ефект (нагадаємо, клавірне і органне виконавство того часу спрямоване на *non legato*). Одночасно Кореллі використовував і можливості декламаційності, речитативності, пов'язані не тільки з оперною, а й з мовленнєвою виразністю (ці інтонації живого побутового мовлення навіть витіснили у скрипаля поширені тоді риторичні фігури). Два кращих учня Кореллі – Франческо Джемініані і П'єтро Локателлі. За свідченням сучасників, Джемініані писав завжди зі скрипкою в руках, подумки малюючи собі емоційні картини, які викликали в ньому сильний афект – тоді брав скрипку і віддавався імпрровізаціям. Найбільш ранні його твори – Дванадцять сонат для скрипки без супроводу (!) (чому ще не прийшов час у 1705 році); деякі з них (наприклад, *B-dur*) містять досить розвинені скрипкові фуги і достатньо складні технічні завдання (напр., подвійні ноти в швидких фугірованих частинах). Одна з найкращих скрипкових сонат Джемініані – *c-moll* – складається з виразного розспівного *Largo*, фугірованого *Allegro moderato*, ліричної *Сициліани* і рухливого фіналу *Allegro ma non troppo*; використовуються – техніка подвійних нот, «перекидання» смичка, *арпеджіо*, акорди. В *concerti grossi* композитор широко використовує імітації і фугіративну фактуру. Локателлі – сміливий новатор в області скрипкової віртуозності.

⁵⁴⁸ Основою техніки Кореллі стають *legato* і *detache* (не застосовує навіть *pizzicato*), а також їх комбінації. У танцювальних частинах нерідкі пунктирні і синкоповані ритми, різноманітні акценти, баріолаж, *арпеджіо*, перекидання смичка через струни в швидкому темпі.

XVIII століття «вибухнуло» найяскравішими фігурами скрипалів, серед яких особливе місце посідають А. Вівальді (1678–1741) та Дж. Тартіні (1692–1770). Блискучі, надзвичайні скрипкові концерти Вівальді (нараховуються десятками) – найкращі діаманти скрипкової скарбниці. Серед таємниць популярності Вівальді, що пройшла «кріз час»⁵⁴⁹, Д. Кирнарська виділяє такі мовно-психологічні позиції: «зрозумілість» (вдала адаптація популярних, демократичних, життєво-асоціативних інтонацій), пріоритет швидких темпів і фуорітур (позитив моторики-віртуозності), гармонійне поєднання повторності і контрастів (зокрема, секвенції), метод «мотивної експансії» (короткі мотиви і фрази з ритмічною індивідуальністю і «моторною заразливістю»), диво чуттєвого інструментального співу (повільні частини). Тріо-сонати (фактично – камерні сонати) і сонати для скрипки-соло Вівальді демонструють невичерпну інструментально-виразову фантазію. Вівальді дав імпульс новим музично-художнім концепціям, *нового рівня музичного інструментального мислення*, продемонструвавши «скрипковою мовою», що музика володіє величезними можливостями вираження у відтворенні ідеальної моделі світу і людини.

Джузеппе Тартіні багато в чому завершує розвиток італійської скрипкової школи XVI–XVIII століть, будучи сам однією з вершин класичного мистецтва XVIII століття. Він вніс до скрипкової культури багато нового і справив значний вплив на її розвиток. Крім чудових скрипкових сольних сонат (200) і концертів (125), тріо-сонат і сонат «Quadro» (прообраз квартетів) Тартіні подарував світу досконалий смичок, так необхідний для повноцінного співу і найтоншої артикуляції та найрізноманітніших віртуозно-технічних прийомів, зробивши скрипку найдосконалішим і найювелірнішим інструментом щодо інструментальної техніки та виразовості. До того ж, подібно Кореллі і на відміну від Вівальді, Тартіні (за поодинокими винятками, що відносяться до кінця його життя) писав *лише інструментальні твори* (це і взагалі нечастий випадок), чим фактично підтвердив чинний факт утворення системи

⁵⁴⁹ Пережив колосальну популярність.. Вівальді помер у повному забутті, а його блискучі твори на два сторіччя були забуті публікою та виконавцями.

музично-інструментального мистецтва з композиторською спеціалізацією і сталим порядком мовних виразових засобів.

Подібні процеси відбувалися й в інших національних скрипкових школах Європи. Так, з раннього періоду формування скрипкового виконавства між французькою і італійською скрипковими школами тісний зв'язок, а найбільш яскрава сторінка французького скрипкового мистецтва другої половини XVII століття пов'язана з ім'ям Жана Батіста Люллі (1632–1687), який Люллі багато уваги приділяв вихованню оркестру, особливо скрипалям, вимагаючи від них швидкості і «нервової чіткості удару» [210]. Трохи пізніше сформувалася німецька скрипкова культура – Генріх Шютц (1585–1672), Х.Л. Хасслер⁵⁵⁰ (1564–1612), Йоганн Якоб Вальтер (1650–1717), Йоганн Пауль фон Вестхоф (1656–1705) та ін.

Таким чином, скрипковий текст бароко виявляє новий континуум специфічних мовних музичних засобів, який утворюється на перетині різних форм музикування (ансамблевого і сольного), жанрово-стилістичних форматів (народна і композиторська, гомофонна і поліфонічна, храмова і світська музика), універсалізованої взаємозамінності (інструмент/інструмент, інструмент/голос) та тембрально-фактурної специфіки. У ньому відбиваються єдині для різних інструментальних традицій складні процеси народження/визрівання нових жанрів і форм інтонування, а також перехідність поліфонічно-гармонічних принципів мислення.

Знаковою характеристикою музичного бароко (і класицизму) слід вважати і зародження (для класицизму – народження) оркестрової музичної культури (питання камерно-ансамблевої творчості ми частково торкнулися, не будемо на них зупинитися окремо, так як вони всебічно проаналізовані в працях І. Польської, Л. Повзун та інших вітчизняних та іноземних дослідників). Створення ж оркестру як унікального універсально-диференційованого «інструменту-системи» концентрує досягнення музичного мистецтва у його здатності до втілення найвищих філософсько-концептуальних ідей методу симфонізму. Формування оркестру бароко, звичайно,

⁵⁵⁰ Використовує подвійні ноти.

щільно пов'язане з ансамблевим музикуванням та його законами. При цьому дублювання партій (одна з ключових ознак оркестру, інша – диференціація по тембральних групах, здатних «зливатися» і протистояти між собою) не тільки в ансамблях, а як загальний принцип стало стихійно використовувалося у виконавській практиці ще з ренесансних часів (дублювання/замінність вокальних/хорових партій – це один з шляхів нарощування інструментальної виразовості та її подальшого виокремлення до повної автономії). В епоху бароко стабілізація майбутнього оркестру як сукупності самостійно-незалежних тембральних груп у загальній цілісності починається з усвідомлення особливої ролі «претендентів» на основну групу – смичкових інструментів – через спорідненість тембру, способу звуковидобування, органологічні властивості з перспективою «вокально»-співучої та моторно-віртуозної манери інтонування⁵⁵¹, нарешті, через історичний збіг розквітом виконавства на смичкових (у другій половині XVII – першій XVIII століть) та з історично існуючою наявністю в ансамблевому і сольному музикуванні споріднених інструментів різних теситур (нагадаємо, скрипкове сімейство, ймовірно, розпочалося з альту, а не зі скрипки – вгору і вниз за теситурою). Об'єднання струнних смичкових з перспективними можливостями чисто інструментального вираження на основі регістрово-теситурної диференціації⁵⁵² (скрипки, альти, віолончелі і контрабас) та утворення однорідної за тембральними барвами і способом звуковидобування групи – стає найважливішим завоюванням барокового «оркестробудування». Самостійні групи дерев'яних і мідних духових в бароковому оркестрі ще не склалися (та й скрипкові ще «прилагоджувалися» один до одного, іноді разом зі щипковими або іншим типом смичкових), хоча всі духові, за винятком кларнетів, включаються в ансамблі концертуючих інструментів.

⁵⁵¹ Можливо, опосередковано «спрацювала» й спорідненість вокальної співучості та артикуляційно-динамічної гнучкості з людськими голосами різної теситури, які мали сталу (і професійну) традицію об'єднання в хорову спільність, але на інших засадах (як що хорове звучання прагне тембральної однорідності, то оркестрове «хоче більше» – крім однорідності ще й розшарування).

⁵⁵² Це ще один оркестровий принцип – всередині споріднених груп різні інструменти мають охопити максимальний діапазон.

Щодо ролі скрипкового сімейства у даний період влучно висказала-ся В. Конен: «У жодній іншій період її (скрипки – А. Ч.) значення для загальної композиторської культури не було таким великим. Ніколи згодом їй не судилося так широко і яскраво узагальнювати досягнення музичної сучасності, так послідовно і в настільки різноманітних формах торити шляхи в майбутнє... Не випадково цей колись «музицький» інструмент ... в «оперному столітті» посів настільки значне становище в професійній композиторській творчості, витіснив поступово всіх своїх поважних старших побратимів... Каденції в оперних аріях та технічні пасажі і каденції скрипкових концертів стали нагадувати один одного, як два зліпка з однієї натури» [401, с. 84, 87]. Вказані вище особливості скрипкової ансамблево-сольної мови бароко органічно входить до складу музичної мови, якого дотримуються композитори, створюючи оркестрову музику.

У добу бароко оркестрові склади (ще не повністю дотримуючись правил рівноцінних тембральних груп та обов'язкового дублювання) поділяються відповідно до соціально-громадських функцій та умовами виконання. Так, можна диференціювати церковний (поруч з органом або замість нього, часто з використанням тромбонів та облігатних інструментів – скрипки, віолончеллі, флейти, гобоя), оперний (більш насичений духовими та обов'язкові вказані облігатні) і концертний (різноманітних складів зі спиранням на струнні). Але розподіл досить умовний: поряд з літургійними жанрами в кафедральних соборах повсюдно звучали концерти і фанфари, виконували придворними музикантами; світські концерти могли влаштовувалися як в оперному театрі, в замково-палацових залах, так і на відкритому повітрі – на маскарадах і під час феєрверків, на святах і прогулянках «на воді»⁵⁵³ тощо (вони звучали повсюдно).

У розвитку народжуваного оркестрового виконавства суттєву роль посідають молоді концертні жанри: *concerto grosso* і концерт для соло-інструменту в супроводі оркестру – з використанням усіх їх принципів та законів у «збільшуванні», тобто з ансамблем рівно-

⁵⁵³ Ці святкові склади підкорювалися не стільки музично-естетичним задумам, скільки мали «справити враження».

правних (майже рівноправних) учасників⁵⁵⁴ музикування поступово виділяються концертуючі інструменти (і виконавці), які володіють більш високим виразово-віртуозним потенціалом, здатним «утримувати публіку». В системі музично-інструментального мистецтва це кореспондує з тенденцією в еволюції самих смичкових (витіснення скрипками віол, лір та ін.) – за фрактальним принципом.

Від початку XVII століття, з появою багатохорності вокально-інструментального концерту, утворюються «тонші градації щільності, а отже, і динаміки завдяки виділенню груп солістів. Так народився найважливіший для музики бароко принцип зіставлення tutti – solo» [57, с. 313]. Цей принцип краси звучання розділеного на частини хору⁵⁵⁵ (Андреа і Джованні Габріелі) був прикладений і до інструментального складу. Наслідком стає відмова від варіативності ансамблевого складу інструментів, а також багатоступенева кількісна шкала оркестрового тембру: concertino – група соло-інструментів; cappella – невеликий, самостійний ансамбль інструментів; ripieno – tutti або інша максимальна насиченість. В середині кожної групи, в свою чергу, існували градації, яких досягали фактурними, ритмічними, штриховими і динамічними показниками. Зміни таких мовних оркестрових прийомів (зіставлення інструментальних груп) кореспондували з переключенням регістрів на органі, клавесині або переходом голосів в імітаційній техніці хорової музики. Смичкові (частіше – дві скрипки і віолончель) виконували функцію concertino у італійців, а дерев'яні та мідні в німецькій музиці, наприклад, в «Бранденбурзьких концертах» Й. С. Баха. У формуванні (перетворенні з хорового) барокового оркестру І. Шабунова фіксує переосмислення двох позицій: звукова щільність трансформується в узгодження різних за насиченістю інструментальних груп; просторове розмежування загального складу перетворюється на особливе розташування інструментів на сцені» [904, с. 97]. Даний прийом

⁵⁵⁴ У XX столітті можна споглядати зворотній процес – виникнення «оркестрів солістів», що підкреслює високий професійно-виконавський статус кожного оркестранта, збільшуючи таким чином, статус загальний.

⁵⁵⁵ Важливою є також просторова роз'єднаність в архітектурно-акустичних умовах храму.

багатовимірною контрасту *tutti/soli* в оркестровці відповідає бароковому баченню просторової перспективи. Так оркестровка (поряд з тематизмом і гармонією) стає мовним засобом (хоча до тембральної семантизації ще далеко). Свою особливу роль тут зіграв і клавесин – учасник усіх існуючих видів музикування бароко. Традиційна акордово-ритмічна підтримка клавесина (партія континуо), стає його оркестровою функцією, насправді – функцією диригента, який «коригує стильову манеру гри інших інструментів», адже «артикуляційні та агогічні нюанси орнаментики не виписувались в нотах, виконавці переймали їх один в одного в акті усної співтворчості і перш за все в єднанні з витонченим почерком клавесиніста» [904, с. 99]). Але і це ненадовго: в оркестрі епохи класицизму від клавесина відмовляються, що стає «результатом взаємодії внутрішніх закономірностей» [там само] – мовних, інструментально-органологічних, музичних мисленневих. А «ідея оркестру», зароджена у естетичних засадах флорентійської камерати на початку XVII століття, може бути сформульована як «посилення виразності оперного співу засобами музичних інструментів і знаходить, через два століття, найбільш повне вираження в сфері чисто інструментальної музики – в симфонічних жанрах», завдяки чому виникає «арочний зв'язок між раннім бароко і зрілим класицизмом»⁵⁵⁶ [904, с. 97].

Позбавлення клавесину⁵⁵⁷ (групи *basso continuo*) в останній чверті XVIII століття продемонструвало «дорослість» оркестрової організації у вмінні створювати гармонічну вертикаль необхідної рівності звучання (до чого привели досвід звучання та мінливість варіантів оркестрової практики бароко), підкреслювати рельєф мелодії і басу інструментами з різних тембрових груп або теситу-

⁵⁵⁶ Але подібний зв'язок можна встановити й у сольних та ансамблевих (камерно-ансамблевих) інструментальних жанрах: бароковий «вибух» («немиттевий інсайт»), який накопичувався століттями, був пролонгований у інструментальній Гайдні і Моцарта. Тут є і більш історично віддалені зв'язки, зокрема, класицистської інструментальної «драми»-симфонії – з античною драмою (та «оркестром»), барокового формування оркестру та оркестровки – з романтичним симфонічним мистецтвом та його тембрально-коліристичною оркестровою. Отже, «система» переходить до саморозвитку.

⁵⁵⁷ Хоча в ранньокласицистських симфоніях клавесин ще залучається.

ри, виявляти інтонаційну єдність горизонталі/вертикалі, темброву однорідність або тембровий контраст. Поступово складається класичний склад оркестру, який зустрічаємо в пізніх симфоніях Й. Гайдна та В. Моцарта, у Л. Бетховена: дубльований струнний квінтет (I, II скрипки, альти, віолончелі, контрабаси); парний порядок дерев'яних; 2–4 валторни, 2 труби⁵⁵⁸; 2 літаври – т. з. «малий симфонічний»⁵⁵⁹ (без тромбонів і туб). У другій половині XVIII століття також відбувається специфікація оркестрів на церковний, оперний і концертний, що приводить до виникнення постійних колективів як оркестр Гевандхауза в Лейпцизі, придворний оркестр у Дрездені та інші, і стабілізує музично-мовні параметри оркестрової партитури (передусім, оркестровки): синтезований гомофонно-поліфонічний виклад – гомофонія з елементами імітаційної техніки, мелодизовані контрапункти і тривалі поліфонічні епізоди (як у розробці фіналу 40 симфонії або фінал – подвійна фуга 41 симфонії Моцарта), акордове (з дублюваннями або пропущеними тонами), акордове і фігураційне заповнення вертикалі, ритмічні остинато, органні пункти оркестрова педаль як окрема функція; специфічний оркестровий унісон – розростання діапазону багатоголосої вертикалі; гучнісно-динамічні (у Бетховена – обов'язковий компонент стилю) та оркестрові *crescendo* і *diminuendo* (збільшення/скорочення числа голосів та/або інструментів; оркестрові *sforzando* (натиск *tutti* або динаміки) і *subito* (несподіване виключення *tutti* або контрастної динаміки). Дані фактурні прийоми класицистського оркестру переходять і до оркестрової техніки (як системного параметру музичної мови) композиторів наступних періодів. Інші мовні параметри оркестрового жанру відповідають аналогічним у сольній та ансамблевій музиці бароко і класицизму, що фіксує організацію підсистеми оркестрово-симфонічної музики (з ієрархічною дією взаємопов'язаних «елементів») в системі музично-інструментального мистецтва.

⁵⁵⁸ В цей період модернізується конструкція духових інструментів (клапанний механізм у дерев'яних і вентильний у мідних), чого вимагали потреби розвиваної інструментальної музичної мови, зокрема, й оркестрового письма.

⁵⁵⁹ Назва виникла вже у другій половині XIX ст.

* * *

Починаючи з XVII століття, з розвитком нового, мелодійно-гомофонного – «горизонтально-вертикально скоординованого мислення, виникають різноманітні типи системного комбінування елементів (музичної тканини і форми – А.Ч.), що відносяться до різних виразових параметрів: мелодійних, гармонічних, тембральних, ритмічних, динамічних», коли «у численних варіаційних формах в епоху бароко яскраво розкривається структурна варіантність, притаманна комбінаториці. Але особливо чітко вона проявляється в сонатній формі класицистського типу» [161, с. 10] і далі (саме тут остаточно буде зафіксований «інсайтовий» стрибок у розвитку музичного інструменталізму, який дозволить йому предстати повноцінною *автономною системною* якістю всередині вже остаточно виокремленого музичного мистецтва – з власними законами, засобами, принципами мислення і викладення). Системність (фактурна, гармонічна, динамічна, композиційна), як певний комплекс и послідовність прийомів варіювання (яке опрацьовувалося ще з часів Середньовіччя), у бароковій музиці отримала оформлений, повсюдний характер, що було реалізовано на рівні музичної (музично-інструментальної, багато в чому) **мови** і досягло свого піку вже в епоху пізнього романтизму. Це дало підстави С. Волнянському висунути спеціальний термін «структурна комбінаторика» (яка «в усі часи була в основі різних музичних систем і типів музичного мислення на рівні структури і форми»⁵⁶⁰ [161, с. 4]) – від піфагорейської «гармонії сфер» до початку ХХІ століття, коли явище набуло нового витка актуалізації). У романтичній парадигмі комбінаторний принцип буде поширеним на глибинні шари музичної композиції, виявляючи функціональні зв'язки між віддаленими компонентами музичного тексту через нові відчуття ладових, мелодійних, ритмічних, тембральних. формотворних параметрів системи (зокрема, функ-

⁵⁶⁰ Сам термін комбінаторика використовувався композиторами і теоретиками в різних контекстах, але перш за все в плані формоутворення. С. Волнянський розуміє його ширше – як «метод структурування музичного матеріалу, заснований на узагальнених принципах полісистемного варіювання і комбінування музичних елементів» [161, с. 4], тобто, як фактурний, гармонічний, тембральний, мелодійний і т. д., який включає усі можливі елементи виразової системи музики.

ціональні взаємозв'язки всередині мажоро-мінору, що спричинило і композиційні зміни щодо трактування типових музичних форм у Г. Берліоза, Ф. Ліста, Й. Брамса, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, Г. Малера, Р. Штрауса, інших та призвело до руйнування мажоро-мінорної системи). У XX столітті, з поєднанням та інтеграцією різних культурних та музичних феноменів в рамках «концептуально узагальненого часопростору», коли надзвичайно (знову – А.Ч.) актуалізуються позамузичні категорії (зокрема, математичні і філософські), які впливають на музичне (композиційне й ладоворитмічне) мислення, коли «розширюються будівельні елементи системи, змінюються розуміння синтаксису і методи формування структури твору», полісистемне композиційне мислення сприяє взаємодії в одному творі синтаксичних одиниць і методів структурування, породжених різними музичними системами (атональність А. Берга, А. Веберна, в різних ступенях – Б. Бартока, С. Прокоф'єва, І. Стравінського, Ч. Айвза; додекафонія А. Шенберга і А. Веберна; синтез різносистемних елементів як інтеграція різних типів мислення зі створенням інноваційного типу концептуалізму і структурної комбінаторики, нарощуванням нового типу структуротворчих тенденцій сонористичної тканини⁵⁶¹ – від компромісних варіантів синтезу до принципової модернізації під впливом сонористики – А. Берг, Ч. Айвз, К. Пендерецький, Л. Беріо, Х. Лахенман, А. Шнітке, В. Сільвестров та ін.) [161, с. 11]. У XXI ж столітті, зі звільненням від «ортодоксальних звукоорганізуючих» і формотворчих систем, синтез і структурна комбінаторика виявляють тотальний синергетичний характер; набувають статусу провідного принципу композиції. Вказані процеси вказують на інструментальну природу у двох розуміннях – як «механізму дії, способу» та як втілення музично-інструментальними засобами. Саме музичний інструменталізм стає головною ареною дії даних тенденцій наприкінці XX – початку XXI століть. Причому не тільки темброво-інструментальний розвиток змінює свій характер з екстенсивного (в епоху романтизму) на інтенсивний (у XX столітті) – загострюються-нарощуються

⁵⁶¹ Навіть в такому історично інструментальному» жанрі як симфонія [91].

пошуки у галузі нових музично-інструментальних технік, які кількісно і якісно концентруються у сфері музичного інструменталізму з його «збільшеними» технічними (комбінаторними, у тому числі) можливостями⁵⁶².

Тобто саме сфера інструментальної творчості постає у ХХ–ХХІ століттях перехрестям вказаних найгостріших внутрішньо-музичних проблем, а концепційні та інструментально-технологічні витоки її сягають у барочну культуру. Таким чином, розпочалися усі ці процеси в умовах «підключення комбінаторної атрибутки до мажоро-мінорного універсуму»⁵⁶³ [161, с. 3], що виявилось кардинальним для оновлення музичної мови та естетичних новацій доби бароко. Інструменти тут зіграли одну з ключових ролей: принципи нового вертикального вектору слухання, ще у ХVІ столітті миттєво відбиті в органології музичного інструментарію (кварто-секундо-терцові і вихід на квінтови настроювання струн з можливістю зручного натискання на грифі та мелодійно-інтонаційного «підтягування» на ладу, розвиток клавирів з наочністю звукоряду та сталістю настройки), значно сприяли, у свою чергу, гомофонній вертикалізації у музичному мисленні, все більш розвиваючи і закріплюючи її через інструментально-просторове, фактурно-аплікатурне (зокрема, позиційне) орієнтування у виконавській практиці, табулатурах та нотопису. У цілому, з ХVІІ століття, «не було створено системи, яка б дозволила вирішити проблему організації музичного матеріалу на всіх рівнях настільки універсально і варіативно, як це відбувалося в рамках мажоро-мінору» [161, с. 3]. Особливо рельєфно риси варіативності (як комбінаторики) виявляються в народному мистецтві, де інструменти здавна традиційно обіймали відповідну звукову реалізацію (прийоми народного інструментального варіювання, як і народні теми – поруч з церковно-хоровими, були взя-

⁵⁶² Так сонорно-фактурне, характерне, регістрове, ритмічне, звуковисотне ускладнення композиторської мови ставало або неможливим у виконанні голосом, або вимагало від вокаліста (хористів) інструментальних засобів втілення (втім, інструменталізація вокальної творчості розпочалася ще в оперному співі, зокрема у кастратів, майже паралельно з навчанням «співу на інструменті»).

⁵⁶³ Який, нагадаємо, почав поступово усвідомлюватися від етосу мажорного і мінорного тризвуків, позначеного Царліно.

ті «на озброєння» в «обробці» матеріалу професіоналами). На музичний інструменталізм як надзвичайно важливий фактор впливу на «процес музичного формовання⁵⁶⁴ і на результат процесу – на твори» [49, с. 31] вказує Б. Асаф'єв – «їх матеріал, їх стрій, тембр, техніка гри на них etc. ... будуть розрізнятися у відношенні форми і відмінність позначиться неодмінно в мелодійному малюнку, в його протяжності, в розчленуванні його, в тривалості, в діапазоні, в його, так би мовити, м'язах і диханні» [там само]. Звичайно, вплив подібного масштабу виникне пізніше, вже у добу романтизму (коли система музично-інструментального мистецтва виявить свої самодостатні і самототожні якості), але вплив інструменталізму «як фактору форми насправді ще набагато сильніше» [там само] і виявляв такі особливості здавна: Асаф'єв вказує на «колосальне формуюче значення «волинкових» («бурдонних») басів в первісних формах» з подальшим відтворенням в інструментальному *cantus firmus* середньовіччя (з функцією об'єднання, зв'язку і «підтримки» поліфонічної тканини), «у вигляді прийомів *basso ostinato*, органних пунктів (педалей) і т. д.» в «багатих і розвинених музичних культурах» [49, с. 32]. Сюди ж відносяться орнаментика, фігураційні утворення, дублювання, які, на думку Асаф'єва, належать «не тільки до фактури і не тільки служить показником стилю, але мають значення і по відношенню до форми» [там само], коли декоративно-орнаментальні елементи можуть, наприклад, перетворитися на основні, отримати значення гармонічних функцій і т. п., стаючи по суті «факторами формовання». Звичайно, це може відбутися і у вокальній мелодії, але оскільки на характер орнаментики «переважно впливали інструменти та їх конструктивні властивості, остільки і в даній області треба бачити досить активний вплив на форму, що йде від інструменталізму (курсів мій – А. Ч.). І саме з цієї точки зору історичний «розподіл музичних форм на вокальні та інструментальні має всі підстави», що переконливо доводить фольклорна практика, коли переважання вокальної або інструментальної традиції відбивається на «утворенні тих чи інших принципів і прийомів формування усної

⁵⁶⁴ Як справжнього формоутворювального фактору, «а не абстрактного уявлення про форму в музиці» [49, с. 31].

тканини» [там само]. Те саме споглядаємо і у випадку поширеної від XVI століття практики інтабуляцій та *partimento*.

Ще одна позиція на користь (значущість) інструментального розвитку нового мислення – можливості багатоголосся (крім духових, тому вони і піддалися модернізації пізніше), яке значно підсилює (надає більше можливостей) прийомам варіювання і комбінування матеріалу. У цьому відношенні розквітаючі у добу бароко клавіри, орган, струнні та ансамблеві сполучення різних інструментів помножували мобільний (у порівнянні з хором) експериментально- «лабораторний» потенціал варіювання-комбінування, дозволяючи легко вносити найрізноманітніші барокові «прикраси», нові фактурні утворення, гармонічні барви тощо. Багатоголосний потенціал варіювання підтверджують і взірці музики Паризької школи, в музичному мистецтві *Ars nova*, органній і клавірній творчості Відродження.

Оскільки будь-яка тема у професійних (композиторських) барокових інструментальних творах піддавалася, перш за все, фактурній обробці, необхідно зупинитися на деяких особливостях барокової інструментальної фактури (тканини), яка у цей час організовується у музично-інструментальний (у тому числі) *текст* – нагадаємо, *необхідний чинник системної творчої самоорганізації*. Особлива привабливість (і специфіка) музичного тексту – його розташування «на межі екстра- та інтрамузичного, а також здатність відтворювати ставлення особистості до дійсності» [21, с. 3]. Саме у цьому відношенні на особливу увагу заслуговують властивості смислової і структурної організації барокового тексту, який «відрізняється підвищеною мобільністю, потенційною варіативністю і піддається активним виконавським перетворенням» [21, с. 3]. Ми вже вказували на органічні можливості інструментів щодо організації гомофонних текстових форм, але в силу перехідності мистецької доби, а також через органологічні можливості та історичні традиції практики у дублюванні та заміні поліфонічних голосів інструменти є органічно долученими до поліфонічного тексту, передусім, до типологічної моделі *бассо-остинато*⁵⁶⁵ як варіативно-варіаційної

⁵⁶⁵ Дана модель ґрунтовно досліджується різними авторами, зокрема, дуже ґрунтовно, в докторській дисертації І. Алексєєвої [21].

інструментальної форми різних жанрових нахилів (поєднує семантичні ознаки таких інструментальних жанрових форм бароко як пасакалія, чакона, фолія та ін.). Втім, басо-остинато, що фокусує в собі основоположні принципи «сислової організації барокового поліфонічного тексту» (І. Алексеева), у своїх (також основоположних) інваріантних художніх можливостях спирається на розшарування (розчленування) нижнього і верхнього тематичного пластів⁵⁶⁶ єдиного музичного тексту і виявляє тенденції до зменшення числа голосів (два-три у чаконі) при актуалізації верхнього (такий спосіб є безпосередньо залежним від акустичних властивостей органно-інструментальних диспозицій різних національних шкіл), до принципу зіставлення рельєфного і орнаментального (фігураційного) типів тематизму (у контрасті та організованій взаємодії цілого), до перетворення тематизму «над-остинатного пласта» у бік його індивідуалізації, з концентрацією найбільш яскравих лексичних одиниць і орнаментальних структур та участю «сталих ситуативних знаків, «мандрівних сюжетів» концертування – ситуації віртуозного і імпровізаційного соло» (що виводить верхній мелодійний шар на однозначно головну роль). Тобто, основоположні поліфонічні принципи містять (і розвивають самі у собі) майбутні гомофонні засади (органічно-природно «підхоплені» інструментами бароко і розвиваними ними надалі, не втрачаючи поліфонічних параметрів вираження, більш того, виробивши власну інтелектуально-«високу» форму-жанр⁵⁶⁷ інструментальної фути). Усі ці бінарної природи фактурно-композиційні особливості наочніше (для цілісності та взаємовідносин елементів) «зібрати» (створювати і відтворювати, виконувати) не у хоровому розшаруванні, а в єдиних руках виконавця на багатоголосному (краще комплементарному, як орган або клавір)

⁵⁶⁶ Ще не мелодія і акомпанемент, але «натяк» на них у ієрархічному сприйнятті пластів, які опрацювають два протилежних автономних типи тематизму – рельєфний і нерельєфний. Ці тематичні пласти формують необхідну змістову опозицію твору (за «принципом спів-положеності») в рамках «універсальної діалогічної структури бароко continuo-solo» [21, с. 14].

⁵⁶⁷ На думку М. Лобанової, «стиль» і «жанр» до кінця не розмежовані в цей час, принципи стильової і жанрової системи сильно відрізняються від описаних в сучасній теорії [459, с. 20].

інструменті; втім, проаналізовані І. Алексеевою сонати Г.-І.Ф. Бібера і його попередника І.-Г. Шмельцера для скрипки соло і basso continuo, а також твори для лютні англійського композитора У. Корбетта демонструють переконливі взірці вказаних семантичних текстологічних інструментальних принципів). У вказаному скрипковому репертуарі більшою мірою (ніж у клавірних або органу) виявляються непаритетні засади структурно-сислової цілісності – на основі рельєфно-фонового підпорядкування, де роль рельєфу (мелодії) дістається скрипці (верхньому голосу), що наочно демонструє народження нового *гомофонного типу* тематизму у цілому та процес *формування типології інструментального тематизму бароко*, «який підпорядкований дії історичних векторів: вокально-хоровий – інструментальний; церковний – світський; культовий – преподносимий; поліфонічний – гармонічний» [21, с. 49]. Крім того, закладаються й вектори видових типів автономізованого музичного інструменталізму: темброва диференціація, просторова різнорідність, динамічні контрасти і протиставлення інструментів ансамблю або груп (зокрема, й на органі або клавірах) ведуть до формування камерно-оркестрового типу тематизму, а виділення соло груп або окремих інструментів (як скрипка), акцентування та індивідуалізація мелодії верхнього голосу (з урахуванням тембро-артикуляційних та виразових особливостей інструментів) – фундують майбутній вектор концертного солювання⁵⁶⁸.

Головне ж – описана типологічна інструментальна модель виявляється здатною до «*смысловорождения* структури в граматико-семантичних ситуаціях згортання і розгортання в різноманітних темброво-інструментальних⁵⁶⁹ текстах бароко». Тембр ще не став семантичним знаком у цю добу (практикувалась вільна заміна інструментів один на одний), але наявність різних «темброво-інструментальних текстів» зі смисловою організацією демонструє

⁵⁶⁸ В цілому це спрямоване до посилення світського начала в ансамблевій і сольній музиці бароко.

⁵⁶⁹ Сам по собі тембр ще не став семантичним знаком, але наявність різних «темброво-інструментальних текстів» демонструє універсальну здатність музичного інструменталізму до *смысловорождения*, вийшовшого «на поверхню» інструментального втілення у бароко.

універсальну здатність музичного інструменталізму до смислопо-
родження, вийшовшого «на поверхню» інструментального втілення
у бароко (з одного боку, звільненого від слова, з іншого – самотійно,
незалежно від нього демонструючого «зовнішні зв'язки системи»
з інтра-, у цілісності системи музичного мистецтва, і екстра-
музичними факторами⁵⁷⁰, в рамках системи культури). Інстру-
ментальна музика бароко формується, таким чином, з одного боку
– «крізь призму численних перетворень і сталих модифікацій ти-
пологічних жанрових (крім бассо-остинато, утворюються фуга, сю-
їта, початкова сонатність та ін.) моделей, з іншого – акустичних,
технічних, темброво-реєстрових (органологічних) можливостей ін-
струментів (фактурних інструментальних моделей), функціонуючи
за принципом «жанр в жанрі», «текст у тексті» [там само], а також
корегується особливостями практики музикування епохи.

В бароковому смислопокладанні музичного тексту велику роль
відігравали семантичні (риторичні) фігури – стійкі інтонаційні
утворення, опредметненого ідеального смислу, блискуче втіле-
ні в інструментальній музиці Й.С. Баха, що остаточно зафіксува-
ло і емансипацію музики, і (одночасну) автономізацію музичного
інструменталізму, хоча усе не стало тут помітним, оскільки Бах
оточував свою (інструментальну, у тому числі) музику «завісою
словесних емблем» [846, с. 98]. Не менш важливою є текстоло-
гічна семантика артикуляційно-фактурних структур, наприклад,
сюжетно-ситуативні знаки tutti-solo горизонтально-чергувального
та вертикально-одночасного діалогу («концертних діалогів, за
О. Гордєєвою [218]), ритмоформул, орнаментальних утворень, від-
биття в інструментальному тексті акустичних образів музичного
інструментарію, а також різноманітних форм музикування – соль-
ного, ансамблевого, оркестрового та їх модифікацій (І. Алексєєва,
О. Гордєєва). Причому дані семантичні фігури вимагають диферен-
ціації артикуляційно-штрихових та динамічних засобів виразовості

⁵⁷⁰ Д. Кирнарська вказує на дві стратегії свідомості по відношенню до музики – ін-
трамузичну, націлену на осягнення музично-структурних закономірностей у всій їх ці-
лісності, і екстрамузичну, що спирається на різні немусичні асоціації і неясні відчуття
[373, с. 73].

на інструментах. Наприклад, акордові квазі-оркестрові формули виконуються з більшою вагою, з можливістю підкреслення окремих тонів за допомогою *tenuto marcato*, масивно-звучного *mezzo forte* / *forte*; навпаки – сольно-мелодійні послідовності вимагають більш легкого, чіткого у *portamento* або делікатно-прозорого *mezzo piano* в певних репліках). Більш складна (для виконавця і слухача) семантика утворюється за умов вертикального діалогу таких знаків, коли одночасне виконання оркестрового і сольного елементів тканини складає своєрідну «поліфонію смислів»: наприклад, орнаментований або з ламентозними мотивами у повільному темпі шари (широко розповсюджені у прелюдях, фантазіях, других частинах концертів і т. д.) надають можливість виконавцю актуалізувати лірично-індивідуалізовану складову; одночасно в басовому, скажімо, голосі може проходити хід типу *passus duriusculus*, *catabasis*/ *anabasis*, що націлює на протилежний смисловий модус⁵⁷¹, але разом такі елементи тексту мають утворити цілісну різноманітність музики як відтворення цілісно-різноманітного буття. Тож інструменталізм бароко, при помітній світськості, наблизився і до подібних філософських втілень (які сьогодні ми знаходимо навіть в інструктивному – інвенції, симфонії та ін. – матеріалі тої доби).

Важливою текстологічною (мовною) особливістю інструментальних текстів бароко (передусім, клавірних) є відтворення акустично-фактурних образів музичного інструментарію епохи в квазі-ансамблево-оркестровому викладенні в текстах інших інструментів (головним чином – найпопулярніших у світському музикуванні – клавірів). Відкриті за часів бароко можливості постійного варіантного перевикладення текстів сприяли не тільки необхідному урахуванню інструментально-технічних і виразових особливостей, з взаємообмінами, а й спонукали до винайдення нових прийомів інструментального звучання. Так, цілком закономірним є наслідування в клавірній фактурі лютневих формул, адже клавесиністи були «спадкоємцями» лютневого пісенно-танцювального репертуару та форм викладення, а лютневі табулатури служили джерелом для кла-

⁵⁷¹ Таких прикладів безліч у Й.С. Баха та інших митців епохи.

вірних обробок пісень і танців. (приклади чисельні). До лютневих прийомів гри відносяться арпеджовані акорди («style brise» – «стиль в розбивку»), що подовжувало, зміцнювало та одночасно дещо ліризувало супровід мелодії; типові лютневі прийоми колорування (в межах невеликого діапазону «під пальцями»); орнаментальне розцвічування табулатури гармонічними і ритмічними фігураціями (теж обмеженого діапазону); мелодійна орнаментика з рясним використанням прохідних звуків в межах децими, пов'язаних з аплікатурними особливостями щипкових. У процесі виконавської практики «лютневі» прийоми кристалізувались у вигляді фігурацій-кліше і «мігрували»⁵⁷² до клавірної музики, пристосовуючись до нових аплікатурних та просторових умов (наприклад, набирають більшого діапазону, більше октави, що досить зручно на клавішному, з «правильною аплікатурою або «підхопленням» іншою рукою, як це можна знайти у «Сарабанді та партиті» Й.С. Баха або Пасакалії h-moll Ф. Куперена та баг. інш.). Чисто ж лютневі прийоми використовувались на клавірах з меншим діапазоном, з вираженою «лютневою» камерністю. Молода, але швидко розповсюджувана (через вдале поєднання віртуозності – згодом «ювелірно» артикульованої, та співучості) скрипка теж отримала відбиття у клавесинному звучанні.

«Мігруючі» скрипкові кліше «оселяються», як правило, у верхньому голосі клавірних текстів (ніби наслідуючи «напруженість» високого регістру скрипки як підвищеного емоційного тону), як, наприклад, в кульмінаційному епізоді пасакалії з «Капрічіо на від'їзд коханого брата» Й. С. Баха, з нескінченими ламентациями, гнучко-змінною гармонічною інтонацією мелодійної фігурації. Однак комплементарні органологічні властивості клавіру дають можливість збільшити діапазон пасажів (до 2-х октав) і фігурацій, додати подвійні ноти, елементи прихованого двоголосся; «альбертієві» баси тощо. Усе це значно розсуває рамки тембрально-виразової палітри самого клавіру.

Природно, найбільш тісний зв'язок утворюється між органними та клавірними текстами, передусім, це прийоми колорування,

⁵⁷² Це уособлене в теоретичній концепції мігруючих інтонаційних формул Л. Шаймухаметової [906] на рубежі XX–XXI століть.

опрацьовані в імпровізаційних п'єсах органного репертуару (поступово спрямованого до концертних форм), а також «вибагливі комбінації (діатонічних – А.Ч.) гамоподібних формул» [262], природних для клавішної техніки у цілому та використовуваних у розвитку орнаментального органного (клавірного) стилю. Такі лінійні пасажі швидко закріплюються у функції кліше і зустрічаються вже в ранніх взірцях органних і клавірних творів. Розповсюджені і характерні органні хвилеподібні пасажі (які потребують обробки для камерного простору клавіру – більш обмежений діапазон і передача з партії однієї руки до партії іншої), і органні гармонічні фігурації, один з звуків яких повторюється (вони використовуються і у тематичних утвореннях, як у фузі Й. С. Баха з Токати і фуги ре мінор або у Чаконі G-dur Г.-Ф. Генделя) та інші моторно-динамічні структури, до яких природно спрямована звуковидобувальна техніка барочного клавіру в її нелегатній якості. Цікаво, що в клавірних бассо-остинатной жанрах складається своєрідна логіка композиційно-масштабних пропорцій застосування прийомів-кліше, «запозичених» з «чужого» репертуару. Для експозиційних розділів композицій стає закономірною орієнтація на лютневу манеру викладу тематизму, а для розвиваючих і заключних – на скрипкові або органні прийоми колорування. Наприклад, в Граунд Томкінса камерне «Лютнева простір» над-остинатного пласта (над темою) змінюється quasi-органним «текучим» і лінійно-пологим. А в якості каденційних заключного розділу виступають кліше, викристалізувався в органних фугах. Тут, подібно репризному розділу фути на зміну тематичним рельєфу, вичерпавши свої виразні можливості розвитку, приходять імпровізаційні пасажі, які «перетинають» крайні регістри клавіру. Музичний простір значно розширюється.

Примітним є наслідування клавірами неспоріднених для них духових інструментів, що свідчить про сміливі пошуки нового клавірного звучання та про кроки до утворення інструментальної програмної образності (духові, поки самі потребуючі удосконалення, більше використовувались у військовій справі та міських святах або офіційних урочистостях – таку трактовку вони отримують і в клавірних текстах – як «ситуативні знаки» тематизму, напри-

клад, у батально-сценічних (позасюжетних) верджінальних п'єсах У. Бьорда «Флейта і барабан» (імітує сопілкове звучання з трелями, пасторальним наспівом, орнаментикою та віртуозним секвенціюванням у високому регістрі) та «Труби» (кліше «трубної» фанфари, маршоподібність військово-стройової музики) з програмного циклу «Битва».

Такі фігури неклавірного походження відображають специфіку практики спільного інструментального барокового музичування, «семантичні процеси інтертекстуальних взаємодій різних інструментальних традицій» [22, с. 96] (уособлені в коментарному інструменті), а у поєднанні з оригінально-клавірними темброфактурними утвореннями визначають специфіку інструментального тематизму доби в цілому та своєрідність клавірного інструменталізму. Можна помітити і певну композиційно-«драматургічну» логіку використання вказаних «чужих» тембро-фактурних знаків: експозиційні розділи більш орієнтуються на лютневі кліше, розвиваючи та заключні, каденційні – на динамічні скрипкові або органні прийоми колоруювання [22].

З точки зору такого мовного компоненту як інструментально-фактурна система важливими є семантичні ознаки загальних форм руху. У них виявляються формули різних афектів, вони стають в музичному інструменталізмі бароко «провідниками» експресії – на основі різних формул (кліше) інструментальної природи, тобто, виявляють як зовнішні, так і внутрішні форми. Семантичного значення тут набуває інструментально-фігураційний рух (він ймовірно походить від практики вільних димінцій в швидких п'єсах моторного характеру [873, с. 139]). Вже у токатах Дж. Дируті закладені такі основи віртуозної клавірної фактури з пасажами, імітаціями, майстерно «вплетеними» трелями, Формули їх ґрунтуються, насамперед, на мелодійній фігурації, хоча значення фігур гармонічної фігурації в подальшому неухильно зростає. На твердження М. Чорної, формування «нової фігураційності йшло не там, де панував «високий», «великий» стиль, діяла встановлена естетична система, а там, де жорстка регламентація була відсутня, тобто в музиці для музичного побуту» [873, с. 143]. Такими є «Скерцо» і «Тастати» (тобто

торкання) Б. Пасквіні (1637–1710), автора великої кількості клавірних творів; «Строфи» Д. Діполі (1688–1726). Фактура сонат К. Поллароло (1653–1722), хоча і базується на поліфонічній основі, виявляє помітний рух до гомофонії, передбачаючи техніку Д. Скарлатті – репетиції і безліч пасажів, складених з простих дрібних фігур.

Ми не будемо спеціально аналізувати т. з. риторичні барокові фігури бароко, адже цей матеріал має поширений спектр досліджень. Вкажемо тільки, що риторичні барокові фігури⁵⁷³ в інструменталізмі набувають надзвичайної конкретики/об'єктивізації; будучи іменовані у семіотичній вербалізованій формі (*lamento*, *saltus duriusculus*, *catabasis*, *anabasis* і т. п.), вони одночасно є пов'язаними з безпосереднім символом, смисловим (а не вербально-мовленнєвим, поняттєвим) знаком, з біблійно орієнтованим Словом (Логосом), а саме їх словесне іменування – вторинне по відношенню до Логосу та до його рухового опредметнення у звучно-просторовій інструментальній формулі, яка ґрунтується на наочно визначеному русі на клавіатурі або грифі інструментів – поза вживання «простого» мовленнєвого означення.

Вказана варіантність перевикладення (як характерна риса інструментальної культури бароко), передусім, виявляється у текстах (точніше – уртекстах) для комплементарних інструментів – клавирів. Клавірний уртекст бароко має принципові відмінності від дворянського нотопису віденського класицизму і подальших історичних стилів. Він володіє іншою структурою і властивостями, бо створювався в традиціях музикування XVII–XVIII століть і був призначений для активного використання саме в умовах барокової практики музикування – як способу спілкування через музику за допомогою *гри на різних інструментах*, що підтверджує і сформований музичний «словник» – інструментальні кліше, комплекс відомих інтонацій і прийомів звуковидобування, описані вище (цією сферою опікується Лабораторія семантики Л. Шаймухаметової). Клавірні уртексти мали схематичний, «згорнутий» спосіб фіксації музичного змісту

⁵⁷³ У. Еко зазначив, що символи XVII століття становили не просто риторичний фон життя людини, але мислилися ними як справжня реальність [943, с. 331].

і давали «ескізні» уявлення про структуру, характер твору та його жанр – через неповний тип фіксації за типом скороченої партитури (що, на думку І. Барсової, пов'язано з імпровізаційною практикою [57, с. 184]), з необхідною розшифровкою і тому – спрямованістю на перевикладення, варіантне використання (відповідно до типу клавіру) артикуляційних прийомів, темпу, динаміки. Популярність, загальнодоступність, мобільність клавіру, а також його виняткова здатність адаптувати до ситуації побутового музикування вокальні, інструментальні, ансамблево-оркестрові твори робила його «провідником» багатьох різноманітних творчих задумів і неодмінним учасником музичного дозвілля і професіоналізму⁵⁷⁴. Клавірний уртекст бароко стає універсальною формою, через яку композитори могли поширювати свої (популярні в практиці музикування) ансамблеві і оркестрові опуси, квазіпартитури – «згорнуті» в клавірних двох рядках – по всій активно тоді музикуючій Європі. Саме виникнення комплементарних клавірів, на наш погляд, обумовлене ансамблево-інструментальною риторикою доби⁵⁷⁵ (що й підтверджують клавірні квазіпартитури). З іншого боку, клавірний текст виступає основою для ансамблевого перевикладення, тобто, це «нормальний» системний фактор функціонування музично-інструментального мистецтва, що є дуже важливим для «системи» у її взаємообмінному процесі самозростання.

Не менш показовим є скрипковий⁵⁷⁶ текст бароко (і класицизму), який втілює скрипкові «професійно орієнтовані менталітети, свою професійну психологію і музикантський кругозір» [346, с. 29], зумовлені особливостями інструменту і його функціями в процесі

⁵⁷⁴ В даний культурний період особливе місце займала система різнобічного музичного виховання, яка служила найбільш повному розкриттю творчих можливостей, забезпечуючи відповідність між змістом навчання і існуючими музичними традиціями. Такий зв'язок сприяв розвитку високого рівня музичних знань не тільки професіоналів, а й любителів музикування, про який писав Е. Бодкі [], а високий рівень любительської гри забезпечував інструменталізму постійний пошуковий модус щодо нових засобів виразності.

⁵⁷⁵ Як і орган – у первісному охопленні-підсиленні, надалі заміні – спочатку хорового унісону, потім унісонів багатоголосної фактури; як через кілька століть баян-акордеон – у синтетичному втіленні побутової мелодійно-акомпанементної фактури).

⁵⁷⁶ Який сформувався паралельно до клавірного та органного.

інтонування музики того часу. Універсалізм скрипки, кристалізований в координації з партнерами ансамблю або оркестру в музичній практиці бароко, визначив (як і у клавірі) варіативність і поліфункціональність інструменту. Так, в музичних текстах ансамблевих творів за участю скрипки, з одного боку, «закарбовується її відносна автономія (твори для скрипки і basso continuo), а з іншого – складна супідрядність з іншими учасниками ансамблю (тріо-сонати і concerto grosso)» [735, с. 82]. Тому скрипка рівнозначно проявляє себе як сольний, ансамблевий (оркестровий) і акомпануючий інструмент. Через взаємно-тембральне різноманіття ансамблево-інструментальних складів бароко і іманентні віртуозно-кантиленні властивості скрипка стала не тільки універсальним інструментом, а й «ядром» ансамблевої цілісності. Різноманіття і варіативність скрипкових функцій (спів-інтонування, протиставлення, солювання та туттійність, імітації і дублювання, комплементарне взаємодоповнення партій ансамблю) в співвідношенні з іншими партіями ансамблю втілюють внутрішньотекстові процеси ансамблевої партитури. Не будучи по суті комплементарним інструментом (як орган або клавірі), але виділяючись серед інших інструментів інструментального складу високою теситурою, яскравими тембровими характеристиками, способами звуковидобування, великою кількістю технічно складних віртуозних виконавських прийомів, гнучкістю динаміки, зокрема на протязі одного тону, – скрипка «чіпляє» не тільки сольні, а й окремі ансамблево-комплементарні мовні знаки, головне ж – стає незамінним носієм чистої інструментальної виразовості, здатним до полярної амплітуди чуттєво-образного позавербального вираження, а також до ансамблево-оркестрових (у тому числі, оперно-оркестрових) і сольних типів музикування (однаково «потрібних» системі розвиваного музичного інструменталізму). Це і використовує клавір (у скрипкових фактурних кліше), але і скрипка запозичує певні напрацьовані мовні елементи свого комплементарного «учня» і попередніх лютні та віоли (фіделя), арфи, флейти та інших, вокалу – багатоголосся, приховане

та реальне⁵⁷⁷, арпеджовані акорди, піццікато, високі удари по струні, трелі, фіоритури, орнаментика, контрастно-регістрові «стрибки», м'який (мікро-динамічно виконаний) белькантовий перехід з тону на тон та ін. (крім того, будь-який інструмент відображає також екстрамузичні образи вокально-мовної етимології та інтрамузичні – акустичні й фактурні образи окремих соло інструментів). Тобто, в системі музично-інструментального мистецтва діють складні взаємодоповнювані «відносини» її «елементів» на всіх рівнях функціонування. Така взаємодоповнюваність і взаємонавчання спрямовують буття усієї системи до якості самонавчання, самозростання (з урахуванням утворення власної інструментальної мови та інструментального тексту) – «самозростаючого Логосу». Так, Ф. Ситдикова аналізує ознаки «інваріантної форми quasi-діалогу solo/continuo» (в Фантазіях для скрипки соло Телемана), які знаходять своє вираження через вертикальну опозицію ліній скрипкового квазі-ансамблевого двоголосся за принципом контрастної поліфонії. Таке традиційне для ансамблю бароко протиставлення нижнього і верхнього регістрів партитури уподібнюється «квазі-партіям continuo і solo. Оскільки квазі-партії розташовані на сусідніх струнах скрипки, їх відокремлення здійснюється за допомогою фігурно-фонові опозиції» [735, с. 119]. Наприклад, у третій частині Фантазії № 3 f-moll «нижній смисловий шар озвучує ритмоформулу кроку, фрагментарно «конкретизуючи» його в пластиці сарабанди. Верхній протистоїть орнаментальним тематизмом, немов запозиченим з лексикону скрипаля-віртуоза, який прелюдує» [там само]. У другій частині Фантазії № 11 F-dur дослідниця знаходить ознаки згорнутої ансамблевої партитури «за участю соліста-віртуоза, скрипаля або флейтиста, і супроводжуючого його басового інструменту», де «квазі-партія solo наповнена фіоритурами-пробіжками і семантичними фігурами «згорнутої трелі», типовими для флейти», а «нижній шар двоголосся містить традиційні для струнних уривчасті ходи на першій долі такту» [там само]. Скрипковий квазі-ансамбль може наслідувати (використовувати кліше) не тільки інструментальних,

⁵⁷⁷ Для скрипки, у якій в одній площині, доступній смичку, знаходяться тільки дві найближчі струни одночасно, – двоголосся.

а й вокально-інструментальних поєднань з «вокальними» характеристиками пластичної гнучкості, плавності (непомітності) «перетікання» тонів, наближений до вокального діапазон⁵⁷⁸, як в Анданте з Сонати № 2 для скрипки соло (BWV1003) Й. С. Баха. Тут «вокальне» скрипкове solo втілює характерні для арії *lamento* семантичні фігури хореїчних поспівок плавної плинності вокального голосу, а пульсуючий протягнений бас імітує звучання струнного ансамблю-оркестру. Моделі солювання у скрипковому тексті, народжені в імпровізаційних жанрах токати, фантазії, прелюдії, відтворюють принцип переведення вертикалі в горизонталь (причому, як моторного, так і кантиленного характеру). Серед гармонічно-тематичних кліше в скрипкових текстах бароко використовуються формули гармонічних фігурацій з широко викладеними тонами (вони зручні для виконання на скрипці, оскільки частково або повністю беруться на відкритих струнах). Список можна продовжувати.

Втім, за доби бароко і класицизму цей процес текстової інструментальної семантики тільки сформувався, але намітив деякі перспективи, зокрема – універсалізму та специфіки кожного з видів інструментальної культури: будь-який інструмент прагне «вміти все» (що можуть інші) і «ще трішки більше» – те, чого не можуть інші, чого не можна перекласти на іншу інструментальну мову, чим може «похвалитися» тільки дана інструментальна творчість, що можна зіграти тільки на цьому інструменті. Це теж неодмінна системна якість замкнено-відкритого типу, яка підкреслює складно-системну якість і яка не дозволить системі «зникнути», завжди утримуючи її у балансуванні спірального розвитку («вічного життя», «перпетуум мобіле») за принципом «король помер...», що відображається, наприклад, у зміні-накладанні музично-стильових епох, кожна з яких народжується у запереченні попередньої.

⁵⁷⁸ Спів на інструменті став головним принципом і метою виконавства і навчання вказаних нами представників італійської скрипкової школи – Кореллі, Вівальді, Тартіні, Джемініані та ін. Співуча манера гри на інструментах особливо актуалізувалась в епоху романтизму, і в наші дні вона не втратила своєї актуальності і вважається одним з основних критеріїв виконавського професіоналізму на будь-якому інструменті. Але для смичкових вважається їх природою (фортепіано та щипкові вимушені, «співаючи», долаючи власну природу).

Окремо слід сказати про принципи виконавської практики музикування доби бароко. По-перше, вони демонструють надзвичайну (світського напрямку) мобільність щодо інструментальних складів з прийнятими замінами, самих музикантів (різного рівня виконавської майстерності та наявністю інструментарію), гомофонної і поліфонічної фактури, «калейдоскопом» інструментальних прийомів, «готових» до драматургічних співставлень (поки не гостро-контрастних). Усе це дозволяло бароковому інструменталізму органічно вписуватися в традиційні домашні, побутові, світські, а також серйозні церковні «умови», створюючи собою «єдину сольо-ансамблеву практику виконання, що стала уособленням інструментальної культури бароко» [218, с. 12]. Подібне музикування і основні його види, на думку О. Гордєєвої (та інших дослідників) стали *невід'ємним «елементом культурного контексту епохи, які справили організуючого і текстоутворювального впливу на всі твори мистецтва, створені в даний період»* [218, с. 13]. Це говорить про утворення системних ознак музично-інструментального мистецтва бароко.

* * *

Вказані мовно-текстологічні позиції та практика музикування бароко, звичайно, позначилась на його жанровій інструментальній системі. Жанрово-семантичний простір музично-інструментального бароко сформувався на тлі традиційних для доби виконавських перетворень та інструментальних (і вокальних) взаємовпливів. Після вдалих «експериментів» в жанрах однотемних і багатотемних канцон і ричеркарів, обробок вокальних мотетів, мадригалів і народного пісенно-танцювального матеріалу утворюються вже чисто інструментальні жанрові (жанрово-стильові⁵⁷⁹) форми – токати і фантазії (з різними типами техніки і фактури, з послідовністю контрастних епізодів, імітаційно-поліфонічними і віртуозними барвисто-інструментальними моментами). Від них в XVII столітті пішов шлях

⁵⁷⁹ М. Лобанова підкреслює, що в ранні епохи (бароко в її дослідженні) «стиль змішується з жанром, їх важко було розмежувати. Різниця проявляється насамперед у тому, що категорія стилю в епоху бароко була пов'язана (перш за все) з семантикою, соціальними установками і цінностями, а також з поняттями «національність», «обдарованість композитора» і найважливішою опозицією «старе – нове». Жанр в першу чергу передбачає сферу застосування і техніку письма [460, с. 121–122].

до інструментальної фуги, почасти до старовинної сонати (так звана *sonata da chiesa*). Хоча в цілому епоха бароко пройшла під знаком появи перших великих гомофонних жанрів світської музики, що визначили на кілька століть вперед своє панівне становище в європейській музичній культурі (опера, соната, концерт, сюїта), музичне мислення багато в чому ще зберігало поліфонічний характер. Тому і багато принципів барокового формо-жанро-творення склалися спочатку в рамках поліфонічних інструментальних жанрів. Саме в них раніше всього сформувалося розуміння теми як основи музичної композиції. Саме тема практично завжди імітується в своєму першому показі не раніше закінчення попереднього проведення і володіє деякою індивідуальністю, інтонаційною або ритмічною різноманітністю, а іноді навіть структурною організацією за принципом «ядро – розгортання». Перехід до фуги як однотемної музичної форми вимагав проміжного етапу (перша половина XVII століття). Поряд з ричеркаром і канцоною, в яких відбувалося становлення тематичної концепції інструментальної форми, в XVII столітті набули великого поширення жанри принципово іншого типу: токати, фантазії, капричіо, що стали виразниками імпровізаційно-віртуозного втілення інструментального стилю. Італійські органні токати кінця XVI століття представляли чергування акордових побудов і різного роду фігурацій при збереженні поліфонічної природи навіть у цьому віртуозному жанрі. І якщо у Дж. Фрескобальді, імітації ще не відокремлюються в самостійні розділи, то деякі токати Я. Свелінка фактично представляють контрастно-складові форми, побудовані за принципом співставлення віртуозно-імпровізаційних та імітаційних частин (напр., в Токаті a-moll між двома імпровізаційними розділами виділяється імітаційна частина, оточена каденціями). Саме такий тип стає найпопулярнішим серед токат бароко (аж до токат Баха), оскільки в ньому вперше проявився типово бароковий принцип контрасту «хаосу і порядку», тобто вільно-імпровізаційного викладу і строго упорядкованого імітаційного. Від нього розвивається двочастинний поліфонічний цикл «прелюдія і фуга». Його використовує й Д. Букстехуде в своїх великих органних прелюдях і токатах. Остаточне оформлення контрастно-складової токати відбулося

в творчості Й. Фробергера, який вже чітко відокремлює частини токати акордовими каденціями, створює досить індивідуальну тему для імітаційної частини і імітує її тільки після завершення всієї мелодії, а не стреттно-канонічно. Фактично така імітаційно-поліфонічна частина стає попередником фуги – вона однотемна і використовує тоніко-домінантовий принцип чергування проведення теми.

Головна ознака фантазій, капричіо і прелюдій – імпровізаційна свобода побудови (що і втілюється у назвах). Тут використовується усе розмаїття напрацьованих методів: імітаційно-поліфонічні, і гомофонні, контрастно-складові, побудовані в дусі канцони і багатотемного ричеркару з наскрізною темою, гомофонні варіації на остинатну гармонію. І тут можна дуже вдало, ефектно продемонструвати виконавську майстерність і можливості інструментів (як, наприклад, у Хроматичній фантазії Я. Свелінка), отже ці жанрові форми виявляють схильність до проявів саме віртуозно-інструментального начала (хоча й без таких явних протиставлень імітаційним епізодам).

Якщо токати, з одного боку, і фантазія, з іншого, вели в своєму розвитку до імпровізаційно-поліфонічних форм (до фуги), то інша лінія в інструментальній музиці йшла в XVII столітті від побутових танцювальних (почасти й пісенно-танцювальних) форм, до сюїти як циклу з динамічно-контрастуючих частин, далі – інструментального концерту [450, с. 489]. Два найважливіших жанри європейської інструментальної музики – соната і сюїта – у надрах барокових музично-інструментальних пошуків та експериментів отримали особливий первинний етап свого розвитку. Соната –пройшовши суттєвий період становлення, спрямувала вектор класичної сонати як концептуального цілого, з власними засобами та принципами становлення музичної позавербальної ідеї, що уособила фортепіанна соната Бетховена. Для сюїти ж епоха бароко виявилася ключовою – даний жанр не тільки остаточно тут сформувався (справивши вплив на формування багаточастинної сонати), але і досяг певної кульмінаційної точки свого буття, після чого тривалий час не використовувався активно. Музично-мовні особливості танцювальної інструментальної сюїти втілювали і розвивали необхідний остинатно-метричний принцип проведення лаконічного

інтонаційно-ритмічного мотиву, чіткість структурного членування й комбінаторики на різних масштабах форми, які уособлювали «нову» виразовість барокової хореографії у відповідних соціально-культурних умовах «просвіченого дозвілля» [450]. Важливо й те, що інструментальний супровід був сталою (у цілому) стародавньою традицією танцювального мистецтва – саме через іманентні можливості інструментів щодо чіткої передачі ритмічних структур, емоційно посилених звуковисотною інтонаційністю (у давні часи щипкових, передусім). Це утворювало генетичне коріння особливо-го механізму одного з типів музично-інструментального смислопородження – танцювального. Танцювальність. «вростаючи» і «вирастаючи» до можливостей музичного інструменталізму, стала одним з принципів формування музичного (і інструментального) тематизму (через історично обумовлену універсальну зрозумілість рухо-пластичної знакової системи), який надає «високим» інструментальним формам безпосередньо-життєвої свіжості сприйняття і втілення, тої м'язово-тілесної експресії танцювальної семантики, яка складає важливий семантичний вектор музичного змісту. Саме танцювальна сфера постала «найбільш визначеним та типовим провідником моторності від первинних основ музики до індивідуальної композиторської творчості. Отже, танець і танцювальність – це одна з посередніх ланок між моторністю, як вираженням людини в русі, та можливостями її вираження в музиці, тобто через танцювальність музика освоює моторність» [775, с. 71]. Якщо танцювальність це позамузичний «провідник моторності» в музиці, то інший такий «провідник» – імпровізаційні структури на основі загальних форм руху, які «відбуваються» безпосередньо на «майданчику» (клавіатура, гриф, клапанна система духових) музичного інструменту – має чисто інструментальне походження. Характерно, що такі абсолютно інструментальні жанри як концерт і соната (симфонія) теж зазнали впливу танцювальності, яка додала до концертно-симфонічних утворень один з шляхів відтворення позитивності, дієвості, життєлюбності, динамічності, і, звичайно, віртуозно-інструментальної моторики.

В різних жанрово-стильових інструментальних формах музика бароко переломлювала найважливіші філософські категорії – про-

стір (стереофонічні заставлення динаміки і інструментальних ре-гістрів, виокремлення теми-мелодії, басу, акомпанементу, оркестрової педалі як простово-«сценічних» планів, ефект луни, зіставлення солістів, оркестрових груп і tutti), час (виникнення системи темпових позначень⁵⁸⁰, циклізація, сонатна та інші структури), рух (інструментальні танцювальні сюїти, фуга-«біг», різноманітно-багатопланова моторика інструментальних жанрів, особливо концерту). Віртуозна моторність поставала однією з суттєвих основ контрастного протиставлення-змагання важливого для інструменталізму принципу мислення (заснованого на діалогічності, грі, сольності, риторичності, модусі Радості), композиційної структури, виконавсько-ігрової музичної дії⁵⁸¹ – концертності (рядоположено до камерності і симфонізму – усі мають інструментальне походження з поширенням на музичне мистецтво у цілому). Семантика концертності найяскравіше втілюється у показовішій новій, бароковій, форм **інструментального концерту**. На наш погляд, агонічна семантика, важлива (але не єдина) для концерту (італ. concerto букв. – змагання (голосів), від лат. concerto – змагатися) функціонує в даній жанровій формі і типі мислення у природній взаємодії з інтенціями інструментального походження⁵⁸². Так, концертна «репрезентативність творчого акту як безпосереднього самовираження

⁵⁸⁰ Причому за середню одиницю музичного часу брали пульс або крок людини. За В. Холоповою, Allegro записано в нотах в 1596 році, Largo – в 1601, Adagio – в 1610, Presto і Grave – в 1611, Lento – в 1619, Andante – в 1687. Також для виконавської універсалізації вимірювання темпу був винайдений музичний хронометр (1696) [847, с. 253].

⁵⁸¹ Докладне опрацювання поняття і явища «концертності» за усіма його змістовими рівнями здійснено у кандидатській дисертації Аїси [15], виконаної під науковим керівництвом автора даної роботи.

⁵⁸² У цьому відношенні вокально-хорова – присутня в далеких генетичних передумовах хорової антифонності, далі у виділенні сольних партій голосів та інструментів, в аріозно-віртуозна аж до Концерту для голосу М. Глієра та ін. – модифікація концертності базується на інструменталізації своїх засобів. Не даремно ж серед вказаних Л. Раабеном передумов виникнення концерту (у венеціанській школі, з її розвинутою системою інструментального музикування) практично відразу вказується на участь у даному процесі інструментів. Найбільш ранні поліфонічні концерти XVI–XVII століть у вокальній поліфонічній церковній музиці (А. Банкєрі, Л. Відадани), по-перше, вже включали інструменти, по-друге, ще не були презентантами концертного жанру у повному сенсі цього слова, по-третє, називались також motetti, motectae, cantios sacrae. Вищу стадію розвитку церковного вокального концерту поліфонічного стилю представляють кантати Й. С. Баха, які сам він називав concerti [406, стб. 923].

особистості артиста в максимальній реалізації його творчого потенціалу» [15, с. 179] наочніше і більш реально і потенційно технічно представлена на «сценічному майданчику» інструмента (який покликаний «збільшувати» такі можливості), у постійному діалозі виконавця з ним, не в останню чергу. Так само інструментальна гра каталізує глибинні ознаки концертності – діалогічність, ігровий (зокрема, і сама «гра на інструменті») принцип, риторичність, наочність та «інструментальні підказування» композиторсько-виконавських прийомів (зокрема, й для співставлення-змагання) – з урахуванням специфіки органологічно-конструктивно-звукової конкретики інструментів. Цей (технологічний) рівень концертності найбільшою мірою проявляється у функціонуванні жанрової форми концерту (кореспондуючи з поняттям «концертування» як дієвого прояву концертності), передусім, сольного інструментального концерту, який викристалізувався за сприятливих барокових умов. Формування концерту, з одного боку, спиралося на барокові естетичні принципи та музично-мовні знахідки, з іншого, зафіксувало (в числі інших факторів, зокрема, мовно-інструментальних) у даній жанровій формі автономізацію музичного інструменталізму через демонстрацію в інструментальній конкретиці самодостатньої якості втілення музичної образності: концертність завжди спирається (більшою мірою, ніж камерність або симфонізм) на конкретику інструменталізму як його конструктивно-технологічних, артикуляційно-динамічних, темброво-фактурних, історико-культурних особливостей; на процес виконавського інтонування з урахуванням цих особливостей і на стилюстику, яка виникає на його основі і передбачає стильові узагальнення як результат виконавської творчості.

Структура і мовні принципи інструментального концерту склалися на початку XVIII століття. Яскравішими його взірцями є концерти А. Вівальді, які демонструють оригінальний композиторський стиль, що навіть не вписується в стильову кон'юнктуру музики бароко, і роблять колосальний внесок у процес створення норм і формотворчих закономірностей концертної музики (кон-

цертування): в концертах Вівальді⁵⁸³ виявляються оптимальне співвідношення усної форми імпровізованого виконавства з логікою музичного розвитку творів, оптимальний баланс солістів та оркестру (ансамблю), закономірності для досягнення цілісності концертної форми. Порівняно з докласичними взірцями істотно змінився сам принцип концертування, більш тісно пов'язаний з тематичним розвитком, передбачалася каденція (імпровізація соліста на теми твору), яка звичайно розташовувалася на переході до коди. 12 концертів ор. 3 «Гармонічне натхнення» фіксують перехідний етап в розвитку інструментального концерту, коли традиційні прийоми ще сусідять з новими (в циклі три групи по чотири концерти – з 4⁵⁸⁴, 2⁵⁸⁵ і 1 скрипками соло). Найбільш популярними заслужено є цикл скрипкових концертів «Пори року»⁵⁸⁶ (які сам композитор так не виокремлював всередині свого гіперциклу «Суперечка гармонії з винаходом»), навіть в порівнянні з іншими концертами того ж опусу ці концерти демонструють різке новаторство Вівальді в галузі барокового концерту: кожному з передує сонет (літературна програма, що є прототипом романтичної стилістики); концерти «естрадні в кращому сенсі цього слова, в них є всі мислим музичні спокуси» [374, с. 8]; їх інтонаційний зміст пов'язаний з «оптимістичними» побутовими жанрами і яскравістю опери; карнавальновсвяткова образність втілюється за допомогою блискуче-віртуозної концертного типу моторики; серед прийомів музичного викладу виділяються повтори і контрасти, секвенції, тематизм на основі коротких, пружно ритмізованих фраз, що сприяє утриманню слухачької

⁵⁸³ Відомі чотири об'єднаних концертних цикли А. Вівальді, кожен з яких складається з дванадцяти концертів різної складності і складу: «Ліра», «Примхливість», «Гармонічні натхнення», «Суперечка гармонії з винаходом», перші чотири концерти останнього циклу – концерти «Пори року». Принципи, за якими об'єднувалися концерти в цикли, виходячи з того, що в кожному з них немає структурної або кількісної єдності, швидше за все, полягали чисто в практичній площині: найчастіше це були видавничі замовлення.

⁵⁸⁴ Мали невелику розчленованість сольних розділів і tutti, і є найбільшою мірою близькими Concerto grosso Кореллі.

⁵⁸⁵ Концерти для двох скрипок з більш розвиненими ритурнелями в трактуванні сольного начала також багато в чому ще нагадують Кореллі.

⁵⁸⁶ Усього Вівальді написав більше 200 концертів тільки для скрипки і більше 500 – для різних складів.

уваги і доступності для широкої аудиторії; динамізм сформованого тричастинного циклу з переважанням швидких темпів, рельєфними контрастами *tutti* і *solì*, блиском віртуозного викладу. Такий віртуозний інструментально-концертний стиль посилював яскравість вражень від образного строю творів. Концерт у той час був наймасштабнішим і найдоступнішим з інструментальних жанрів і залишався таким до затвердження симфонії в концертному житті [450]. У творчості Вівальді інструментальний концерт вперше набув закінченої форми, реалізуючи «приховані» можливості жанру, передусім, віртуозної сольності подання (інструмента і особистості виконавця: якщо в *Concerto grosso* Кореллі короткі, по кілька тактів сольні епізоди мають замкнутий характер, то у Вівальді, вони демонструють необмежений політ фантазії і вибудовуються у вільному, імпровізаційного характеру, викладі. Відповідно зростають масштаби оркестрових ритуалів, і вся форма набуває абсолютно нового динамічного характеру, з підкресленою функціональною чіткістю гармонічних і акцентовано ритмічних засобів. На вказані новаційні особливості, безперечно, вплинув власний виконавський стиль Вівальді. Незважаючи на явні перебільшення у відгуках сучасників, музична мова концертів підтверджує найвищий рівень його виконавської майстерності і тонус пошуковості, зокрема, в тексті збережених каденцій автора (відомо 9 рукописів). Тобто власна вражаюча технічна обдарованість Вівальді дозволила йому значно розширити виразні можливості не тільки скрипки, а й інших інструментів (зокрема, для традиційно басо-континуумної віолончелі – 27 концертів⁵⁸⁷): гра акордами з різними варіантами арпеджування⁵⁸⁸, застосування високих позицій, смичкові ефекти *staccato*, різких кидків, баріолажу, різноманітність використанні будь-яких позицій на грифі – усе це з незвичайним для того часу штрихуванням. В керованому Вівальді оркестрі «*Ospedale*» була досягнута надзвичайна тонкість динаміч-

⁵⁸⁷ Творчість Вівальді охоплює десятиріччя, особливо значення для становлення віолончелі, і передувє появі сюїт Баха для віолончелі-соло (1720).

⁵⁸⁸ Фантазія Вівальді у винаході різних варіантів гри арпеджіо здається невичерпною. Досить послатися на 21-тактне *Larghetto* з II частини концерту сі мінор ор. 3, протягом якого одночасно використовуються три типи арпеджіо, поперемінно виступають на перший план.

них градацій, що виділяло його серед сучасників, чому сприяли й умови виконання⁵⁸⁹. Рукописи Вівальді підтверджують вказану різноманітність⁵⁹⁰ найтонших переходів відтінків звучності (такі ефект *crescendo-diminuendo* тоді ще були зовсім невідомими), які композитор зазвичай не переносив в друковані партитури, адже в той час подібні нюанси все одно вважалися нездійсненними.

Клавіріні п'єси концертного плану – масштабні і віртуозні – вперше з'являються у Й.С. Баха («Італійський концерт», «Хроматична фантазія і фуга», інструментальні концерти та ін.). Крім того, Й. С. Бах вводить до виконавської клавірної практики нові прийоми гри: арпеджіо і пасажі по всій клавіатурі, використання першого і п'ятого (який взагалі майже не використовувався) пальців, що змінює постановку руки виконавця⁵⁹¹. Використовуючи багатий накопичений досвід італійських майстрів сольного скрипкового концерту (передусім, Вівальді – тричастинна циклічна будова за принципом рухового контрасту частин «швидко – повільно – швидко»; тенденція до полегшення фактури – у звільненні її від поліфонічного перевантаження; мелодійно виразний і блискучий віртуозний стиль; внесення елементів народно-побутової музики), Й.С. Бах створює перші взірці клавірного концерту, який надалі кристалізується у творчості В.А. Моцарта, набуваючи властивих йому жанрових рис і класичної форми. У Моцарта фактура концерту, залишаючись переважно фігураційною, мелодизованою, є прозорою і пластичною, у Бетховена вона сповнена напруги відповідно до загальної драматизації стилю. Концерти Моцарта і Бетховена складають найвищі вершини розвитку цього жанру. Після Бетховена намітилися два різновиди (два типи) концерту – віртуозний (основу музичного

⁵⁸⁹ На концертах у храмі, де панувала сувора тиша, яка давала можливість розрізняти найменші нюанси звучності – на противагу пануючих у XVIII столітті аудиторій галасливих трапез, де не могло бути й мови про увагу до деталей виконання.

⁵⁹⁰ Підраховано, що повна динамічна шкала творів Вівальді охоплює 13 градацій від *pianissimo* до *fortissimo*.

⁵⁹¹ Поштовхом до цього послужила нова настройка інструменту, запропонована органістом А. Веркмейстером, якому вдалося вирівняти звукоряд клавіру так, щоб всі тональності мажору і мінору звучали без фальшивих інтервалів. Й.С. Бах першим це використав у практиці.

розвитку складають віртуозність і концертування, на першому плані – не тематична розробка, а принцип контрасту кантилени і моторики, різних типів фактури, тембрів і т. д.) і симфонізований (заснований на симфонічній драматургії, принципах тематичної розробки, протиставленні образно-тематичних сфер, зближенні з симфонією в ідейно-образному плані, як це відбулося в романтичному концерті, зокрема, у Й. Брамса).

Найрозвиненіші *інструментальні* форми раннього бароко – передусім, сюїта і «старосонатна» форма з її тональною транспозицією побічної партії і розроблювальністю в усіх розділах; а також класичні оперні увертюри⁵⁹² – стали музичними прототипами класичної сонатної форми (серед позамузичних – диспозиція античного ораторського мовлення, яка вплинула на диспозицію ГП/ПП в експозиції; на функції розробки, репризи і коди аналогічно до розділів мовлення; на мікрорівні – в межах періоду або простої одночастинної форми; на інтонаційне звучання музичного матеріалу).

Представляючи стильову періодизацію історії сонати, В. Холопова [847] вказує⁵⁹³, що соната бароко усоблюється у вигляді репризної форми, заснованої на принципах сформованої мажоро-мінорної системи – тональному розрізненні головної і побічної (заключної) партій в експозиції (останні дві – в тональності домінанти) з викладенням усіх трьох у головній тональності в репризі. Сонати бароко використовує мотивну розроблювальність і метод тематичної похідності – як результати смислової комбінаторної структуралізації музично-інструментального тексту (див. вище), але ще не виходить на позиції драматургічного контрасту між головною і побічною партіями та на поліафектність різних рівнів форми (що здійснюється вже у класичній сонаті)⁵⁹⁴. Варіантність однотемності або ба-

⁵⁹² Особливо – Глюка – де втілювався конфлікт давньогрецьких трагедій між «боргом і співчуттям» і вперше був застосований прийом оркестрового *crescendo*.

⁵⁹³ Ми не будемо тут характеризувати усі дискусійні позиції кристалізації жанру від різних барокових форм, а зупиняємось на його сутнісних характеристиках, що мають відношення до інструментальної природи сонати та ролі інструментів у його розвитку.

⁵⁹⁴ В бароко вже існує контраст, але він парний і статичний (повільно/швидко, мажор/мінор, верхній/нижній регістри). В епоху класицизму контраст побудований на етапах динамічного наростання і переходу в протилежний афект (теза-антитеза-синтез), що й складає сутність сонатної форми.

гатотемності, двочастинності (експозиція + розробка-реприза) або тричастинності (вже класичної: експозиція + розробка + реприза) з повторенням експозиції та розробки-реприз – свідчать про активний пошук, впевнене становлення барокової сонати, який неминуче призвів – в результаті дії системної (музично-інструментальної) властивості самозростання-саморозвитку – до наступних трансформацій інструментальної музичної мови, формотворення, прийомів, а значить – інструментального мислення – в сонаті класичній. Даний процес ми сприймаємо як єдину плинність формування з відчутним обумовленням наступного етапу попереднім (за принципом «немиттєвого інсайту» на фрактальному рівні в цілісній системі музично-інструментального мистецтва). Отже, сонатна форма в епоху класицизму склалася як історичний (поступово системно-нарощуваний) тип музичної композиції, з тоновим драматургічним типом організації. Характерні барокові риси переросли тут в розроблювальність в усіх партіях і розділах, метод похідності в тематичному процесі (нагадаємо, тема як структурно-сміслові утворення первинно вміщує ідею розробки⁵⁹⁵). Подальший саморозвиток інструментальної сонатної форми проявився у безлічі її різновидів: з подвійною експозицією; без розробки; з епізодом замість розробки; з ненормативними скороченнями – в класицизмі; беспрограмність (через нове усвідомлення сутності музики, як замкнутої в собі мови почуттів) і програмність (від синтезу мистецтв, зв'язку музики з іншими видами мистецтва), змішані форми (сонатно-варіаційна, сонатно-концентрична, сонатно-циклічна, сонатно-сюїтна) – у XIX столітті; вільні і синтезовані форми, «історичні стильові модифікації сонати», які висловлюють «дійсний досвід самої музики» [847] – у XX. Романтична сонатна форма, як вища форма «абсолютної музики», виявила нову властивість – «множинність концепцій, їх логічну непередбачуваність», а у XX столітті «здійснився синтез ідеї сонати, що виріс на основі узагальнення і зближення всіх

⁵⁹⁵ В класифікації М. Тарасевича (тема-суб'єкт і тема-об'єкт) остання «розробляється сама, управляє всіма плинними в композиції тематичними процесами, складаючи інтонаційне наповнення голосів» [785, с. 17]. Дослідник знаходить зачатки розробковості теми вже у добу Ренесансу.

сторін процесу сонатного формоутворення» [855, с. 61]. Становлення ж жанрової форми інструментальної сонати, з подальшим послідовним укрупненням її форми (зокрема, і шляхом циклізації – спочатку сонатою називалися невеликі інструментальні п'єси), розпочалось від часів бароко, де свою «семантичну значущість і автономію сонатна номінація отримує шляхом взаємодії з сюїтою, розвиваючись паралельно з даною специфічно камерною циклічною формою убик укрупнення і «чистоти», абсолютності музично-мовних якостей» [855, с. 36], що стало можливим завдяки спираю на надбання попередніх епох та розвитку системи музично-інструментальної творчості і проявилось у сонатах Бетховена, де «принцип сонатності набуває історично збірного, енциклопедичного значення» [855, с. 93].

Виділення подібної сонатної семантики, як пріоритетної сфери композиторських жанрово-стильових пошуків (як варіантності-варіаційності), пов'язане з текстологічними аспектами музично-інструментального мистецтва. Перш за все – і в сонатному мисленні, і в загальній автономізації музично-інструментального мистецтва, і в світоглядно-естетичній парадигмі бароко – тієї, яка обумовлена образами руху і рухової активності (життєвих явищ, людини, почуттів, побутових елементів тощо), а вона знаходить свої специфічні прийоми виразовості саме в сфері інструментальної музики, саме у добу бароко, наразі – в інструментальних жанрових формах сюїти, сонати, концерту (також – токати, фуги, фантазії тощо). Відокремлення моторності в інтонаційному словнику музики безпосередньо пов'язано з вказаними жанрами та з виділенням сонатного принципу композиції (в широкому і вузькому значеннях – див. [855]), з пріоритетом тієї нової інструментальної образності, яка втілювалася за допомогою так званих загальних форм руху, фігураційності, орнаментальності, що стали основним тематичним матеріалом вказаних жанрів, а також – сольної інструментальної, зокрема, клавірної сонати в творчості Д. Скарлатті. Дані форми руху зберігають свої семантичні функції у якості головних, таких, що виражають активність, дієвість музичної форми у творчості всіх віденських класиків, включаючи Л. Бетховена.

Так, функції теми в сонатах Скарлатті часто виконують так звані загальні форми рух, різноманітність яких зумовлюється різним ступенем внутрішньої напруги, а також здатністю відтворення в специфічній звуковій формі практично всі типи механічних рухів. Виявленню їх смислових параметрів в сонатах Скарлатті присвячена робота Л. Шаймухаметової та Н. Селиванець [709]. Дослідники доводять, що тематизм загальних форм руху наділений складною системою семантичного механізму всупереч їх вигляду як набіру автономних структурних сегментів. Кожен з таких елементів (моторно-енергетичних кліше), будучи замкнутим самостійним структурним цілим, вступає у динамічний зв'язок з подібними частинами – смисловими структурами, вступає одночасно і частиною цілого, і його подобою, тобто виникають складно-системні зв'язки на рівні інтонаційно-ритмічних структур. Наприклад, одиничний тон репетиційної структури (яких багато у Скарлатті) створює рівномірно акцентну пульсацію в межах даного ладо-функціонального простору, створюючи універсальну структуру «тривалого часового розгортання і семантичного осмислення одного звуку», виникає семантична ситуація «статики в динаміці», де остання здійснюється за рахунок ладо-функціональної зміни тону, що приводить до його смислового оновлення, а власне процес руху в музиці породжується накопиченням звукової напруги і нестійкості, «розрядки» і прагнення до вирішення. Формула «поступального» (анабазис/катабазис) руху представляє інтонаційне «зчеплення рядоположних тонів» в семантичному ланцюзі з розподілом на метрично активний і нейтральний шари; це унікальна структурно-сміслова ситуація «включення одного й того ж тону послідовно то в один, то в інший простір» з деформацією «за законами цього простору». Підґрунтям механізму такої структурно-сміслової міграції (Л. Шаймухаметова) є здатність тони на миттєве перевтілення і трансформацію з метричного неустою до устою (або навпаки), що породжує потужні за енергетикою звукові потоки і часто відбувається в темах сонат Д. Скарлатті [709].

Д. Скарлатті – автор 555 сонат (згідно нотному зібранню) – свої сонати називав «вправами», позначивши у передмові до

прижиттєвого видання: «Не чекай... в цих творах глибокого плану; бери їх як забаву, щоб привчити себе до техніки клавесину» [145], мабуть, маючи на увазі загальний характер цих моторних творів, адже вони містять самобутній, багатий світ художніх образів, цікаві мелодійні (чисто інструментальні) утворення, і через століття визнаються як «не частина цілого по відношенню до всієї епохи, а все ціле, кожен раз неповторно сфокусоване» [602, с. 3]. Ці моторно-бравурні і дотепні твори, сповнені блиску і (кожного разу знову) неповторної вигадки, споріднені за характером з образами опери-buffa і сучасного їм італійського скрипкового концертного стилю, з запальним тонусом народної танцювальної музики (яка не обходиться без інструментів) і шиком аристократизму; поєднанням імпровізаційності з структурним порядком – є блискучими прообразами сонатної форми і мислення. Їх специфічно клавірна віртуозність (величезні стрибки, ламані акорди, пасажі через всю клавіатуру, пасажі подвійними нотами, «гра» висотних регістрів, перехрещення рук – у цілому) не тільки дозволила творам стійко посісти місце в золотому фонді світової музичної, інструментальної, фортепіанної культур⁵⁹⁶, а й утворювати фактурно-контрастне драматургічне поле у схемі старовинної сонатної форми (які отримали розвиток у класицизмі та у фортепіанній музиці романтиків). Попри дійсну клавірно-технічну енциклопедичність (твори вміщують усі надбання епохи та індивідуальні знахідки композитора), однією з важливих особливостей композиторського письма (клавірного тексту) Д. Скарлатті є економія засобів вираження: життєрадісність, воля до руху, живий темперамент сполучаються з легкістю й прозорістю фактури, «простим»⁵⁹⁷, але повнозвучним (через самостійність – моторну виразовість постійно взаємодіючих у діалогічній єдності «партей») гнучко-варіантним (з гомофонними або більш багато-

⁵⁹⁶ Хоча після смерті композитора його спадщина була забута; на щастя, рукописи клавірних творів потрапили в різні бібліотеки і архіви (оперні партитури майже всі безповоротно втрачені). Інтерес до особистості і творчості Д. Скарлатті почав відроджуватися у XIX ст.

⁵⁹⁷ На фоні вищого рівня багатоголосся своєї і попередньої епох, втім, для клавірної органології з швидко гаснучим, неміцним звуком і неможливо було б показати виразовість окремих голосів надбагатоголосся, насичених скарлаттієвською моторикою.

голосими ознаками) двоголоссям, лаконічністю у формотворних і гучнісно-динамічних засобах, ясністю думки. Віртуозний блиск сонат на основі клавірно-інструментальних технічних прийомів та загальних форм руху (їх докладно аналізує І. Окраїнець – різноманітні пасажі, мартелато, арпеджіо, стрибки, подвійні ноти, репетиції, прикраси⁵⁹⁸ [602, с. 60–93]) як волі і красоти руху, можливо, навіть перевершує технічні норми свого часу, виявляючи певну диспропорцію з іншими елементами тексту (гармонічними і формотворними), але складається в завершену систему клавірно-фортепіанної моторної виразовості (з великою роллю метро-ритмічного елемента, що передує своєму часу). Причина негаснучої яскравості враження сонат Скарлатті – в індивідуалізованій насиченості лінії кожного голосу артикульовано-ритмічною, різноманітно-комбінаторно-варіантною стихією руху, яка втілює пружність і невпинність «вічної таїни» перпетуум мобіле як вічно-змінної свіжості життя. (завдяки достатній інтонаційній хитромудрості, ритмічно-вольовій, але вичурній карбованості, міцній спаяності у швидкому темпі та змінності-співставленості ланцюгу стрибків, зигзагів, прикрас, пауз, репетицій, артикуляції і т. д.). Мінливість цього «вічного клавірного руху», очевидно, сприяла таким характеристикам музики Скарлатті, як «примхи», «випадковість», визначаючи їх у якості «основи стилістичної системи композитора» [602, с. 35]. Втім, саме так (з іншого боку, крім кристалізації мелодії-теми вокального, в основному, але не тільки, походження), на основі *інструментальних форм руху*, пролягав, за Б. Асаф'євим, «міст від інструментальної поліфонії до сонатно-гармонічного мислення», який утворює «блискуча, дотепна, насичена життєрадісністю і дотиковою людською мімікою й характерними звичками (немов гра масок, *commedia dell'arte*) камерна музика Доменіко Скарлатті, тобто його клавірні композиції. Це «ігрове роздолля» найпоглядальнішого розуму і чуйного слуху: кожна думка – гра, кожне висловлювання – чіткий образ. Усюди рух, жест, бадьорість. Ніякого нагромадження. І майже завжди діалогуючі голоси, а не гомофонна супідрядність! Тут, *на межі панування*

⁵⁹⁸ Все їх розмаїття дослідниця з великою важкістю, за власним визнанням, вміщувала у «прокрустове ложе» даної класифікаційної схеми [602, с. 61].

сонатності (*курсив мій* – А. Ч.), ми чуємо, відчуваємо переродження поліфонічної тканини, її прояснення, – і все це в стилі життєрадісної гри» [3, с. 255]. Відрізняється сміливістю для свого часу й своєрідністю гармонічна мова Скарлатті⁵⁹⁹, вибудована на стику поліфонічного і гармонічного начал (відтіняючи його віртуозно-фактурні знахідки): поліфонія мелодійних ліній утворюють цікаві вертикалі з секунд, кварт, септим⁶⁰⁰ (на фоні прийнятих кварто-квінтових і терцових «відносин») через затримання деяких голосів на тлі руху інших або в дисонантних «аччакатурах» – «мігруючих» лютнево-гітарних фактурних кліше). Таким чином, в музичній мові сонат Скарлатті формуються передумови класичної сонатності з динамікою структурно-сміслових утворень усіх рівнів. Першим автором циклічних клавірних сонат (від 1695 року) став Й. Кунау; в творчості цього композитора з'явилися надалі відомі цикли, що складалися з програмних сонат – «Свіжі фрукти», «Біблійні історії», які можна вважати (поряд з мініатюрами Куперена) важливим кроком до інструментальної програмності романтизму.

Тематизм загальних форм руху притаманний і сонатам (і симфоніям) Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Клавірні сонати Гайдна – можна вважати послідовними етапами у розвитку жанру у цілому, в стадії його «класичний» зразка (в його класицистській стрункості) в експериментальному пошуку різних типів сонатних циклів, що відрізняються образно-жанровим розмаїттям, принципами розвитку і драматургічних співвідношень в формах (наприклад, поява трансформованого менуету у якості фіналу сонати № 59, переробка ранньої сонати № 19, де в якості першої частини додана вільна прелюдія, а менует-фінал виключений); різних видів розробки матеріалу; нерегламентовано індивідуальних рішень (у пізній період); використання ігрового принципу з структурними «обманами», порушенням сталих конструкцій; нова жанрова якість скерцозності (особливо в фіналах, зокрема, пізніх сонат з їх незвичайними формами); вільне «розхитування» рамок тонального розвитку; розши-

⁵⁹⁹ У сонатах Д. Скарлатті використані 22 тональності квінтового кола.

⁶⁰⁰ Деякі з таких гостродисонантних співзвуч нагадують (або передбачають) гармонічні прийоми ХХ століття, часом наближуючись до кластерної якості.

рення емоційної образності, зокрема, за рахунок лірики (що сприяли появі у пізній період «ліричних сонат»); більш яскраві контрасти і свобода у цілому.

Слід відзначити, що жанр клавірно-фортепіанної сонати, як один з головних інструментальних жанрів, що сформувалися в класицистську епоху, завжди мав більш вільно-експериментальний характер у порівнянні, наприклад, з симфонією, квартетом (навіть «вільний» за природою концерт – потребував «невільної» координації з оркестром) – гнучкості й сміливості в становленні концепцій жанру надавали сольність виконання, «комплементарність» інструменту і умови «абсолютної музики» (програмних параметрів соната набирає значно пізніше). Такі риси «лабораторного» жанру соната зберігала і у віденському класицизмі, і у романтизмі, і у ХХ–ХХІ століттях. Інтенсивність же пошуків ХVІІІ століття була обумовлена насиченістю «періоду природних «бродін» дивовижної епохи «міжстилля», яка передувала зрілому класицизму» [800, с. 9], яскравим прикладом чому є клавірні сонати Гайдна, позбавлені будь-якого «застигання» на користь відкритості новому і оригінальності. Так, Соната № 60 C-dur – можливо, «найігровіша» серед усіх – через перше введення скерцо в фіналі, насиченість інструментально-ігрових прийомів вже у ГП першої частини (ПП похідна від ГП, як у багатьох сонатах і симфоніях Гайдна), ігру тональними планами вже в експозиції (хроматичний ланцюжок з «еліпсисом», що кореспондує з типовими шубертівськими модуляціями [854, с. 71]). Контрапунктично-розробковий розвиток присутній вже в експозиції (як перший розділ розробки), що нагадує відповідний прийом в Сонаті Бетховена № 6. У самій розробці використовується цікавий новий інструментально-клавірний ефект – «відкрита педаль»⁶⁰¹, який додає певного «романтизму», особливо з вказаним «шубертівським» оборотом (в As-dur), в репризі цей епізод справляє

⁶⁰¹ Це особливість конструкції нових англійських «Grand Forte Piano», з великими можливостями ефекту утримування звуку (Tragen der Tone) – педаль, як відомо «зробила» фортепіано з його новими концертними, ліричними-віртуозними-оркестральними характеристиками, що блискуче використовували усі наступні покоління композиторів та виконавців. Вважається, що «ліричні» сонати Гайдна вдало використовували тонкі можливості чутливих клавіатур віденських інструментів («Walther» і «Schanz») [963].

враження «романтичної» несподіванки – замість побічної партії (така гра). Друга частина сонати – типове розвинене класицистське Adagio, з поєднанням варіаційного і сонатного розвитку (сонатна форма з контрастною невеликою розробкою), а імпровізаційна плинність явно передре повільним частинам сонат Бетховена. Абсолютно «ігровий» фінал демонструє безліч заплутувань-«обманів» і «помилкових» начал «не в тій» тональності у поєднанні з варіантним розвитком елементів. Це – явне скерцо (що кореспондує з фіналом Сонати B-dur Шуберта – також грою «обманів»), ігрове «perpetuum mobile» на площині клавіатури.

Соната № 61 D-dur – малий (двочастинний) цикл, як підсумок розвитку передкласичних сонат. Перша частина – несподіване Andante з внутрішнім контрастом урочистості-рішучості і мелодійного ліризму, пунктирного і тріольного ритмів (вони й визначають характер тематизму). Новаційною є поява по-справжньому пісенної, «шубертівської» теми (друга ГП⁶⁰²). Усі три розділи першої частини (експозиція, розробка, реприза) – дуже лаконічні, розробкові прийоми побудовані на варіаційних і варіантно-мелодійних перетвореннях. Друга частина – Presto – клавірне «perpetuum mobile» на остинатному тридольному ритмі, мелодія відтворює кліше «кружляння», але з ускладненням синкопами і гамоподібними «сплесками». Традиційні гайднівські «неправильні початки» додають «іграшковості» сонатному принципу. А ось наступна соната – № 62 Es-dur – представляє великий концертний цикл, з майже симфонічним розвитком. Сприяють цьому блискуче обіграні фортепіанні прийоми: регістрові контрасти і переклички, імпровізації, такі важливі сонатні принципи, як спорідненість тематичних елементів (ГП і ЗП першої частини, можна стверджувати, що розвиток ГП визначає взагалі план експозиції і розробки) та інтенсивна розроблювальність у всіх розділах форми; як і в багатьох сонатах Гайдна, «важкі», хроматичні октавні послідовності (в ЗП і ПП) несуть символічне значення «вагомості події» [800, с. 141]. В розробці опрацьовується скерцозно-театралізований тематизм ПП на основі тональних ухилень (аж до

⁶⁰² Її завершеність і виразність можуть сприяти сприйняттю попередньої (першої) ГП – вступом. Однак, ніде більше пісенна тема не зустрічається: в репризі вона пропущена.

найдалших дієзних тональностей) та улюблених композитором «обманок». Друга частина – *Adagio* в далекому *E-dur* – у вишуканій імпровізаційності і драматичних виходах представляє справжню розробковість на основі ламентозних інтонацій [570, с. 109] (традиційних для повільних частин); остинато і пунктирних ритмів в зіставленні з тріолями, хроматичних ходів (тобто, дуже різноманітно). Фінал має сонатну форму (що зустрічається не часто); ідея «*regretum mobile*» втілена за допомогою остинатного руху у всіх тематичних елементах (що їх споріднює). Традиційні «обманки» перемежаються з контрапунктичними прийомами («заплутаний канон») утворює стилістичну якість «торжества нескінченної гри» (і класицистської ідеї утвердження вічного руху і життя) [800, с. 142]. Тобто Гайдн – майстер несподіваних, сміливих, «неможливих», «недозволених» комбінаторних прийомів, які вибудовують спрямований розвиток сонатного музично-інструментального матеріалу.

Переважаюче театральне мислення Моцарта опрацьовує у своїй сонатній творчості закономірності, яким підкоряється розгортання в сонатах наскрізної конфліктної квазі-театральної дії. Якість барокової квазі-партитурності клавірного тексту (з квазі-ансамблевим розгортанням «поліінструментальної гри») поєднується тут з неминучою орієнтованістю композитора на нову практику сольного фортепіанного виконання на новому інструменті фортепіано (з його широкими імітаційними і темброве-акустичними можливостями) й традицій (поки що) домашнього музикування (але у стадії «передконцертності» у своїй тенденції театралізації), що накладає відбиток й на особливості смислової організації тексту сонат, їх мовні прийоми. Так, більш складними у смислотворному відношенні стають тематичні побудови, виступаючи «репрезентантами персоніфікованих або неперсоніфікованих суб'єктів образної системи, що організують інтонаційну лексику, і діалогічні моделі, що відтворюють сцени поліінструментальної гри або транслюють взаємодію між персоніфікованими суб'єктами музичного тексту» [183, с. 7]; втілюються образні системи пасторальності, лірики, «музичного театру» (персонажності), гри тощо. Проникнення в значну кількість сонат Моцарта композиційних ознак театральної драматургії та їх

дійсна інтонаційна спорідненість з оперними творами композитора дозволяє транслювати на смислові параметри фортепіанних сонат принципи образної системи музичного театру, зокрема, інтонаційну організацію тематизму, яка втілює музичними засобами феномен дійової особи, персонажу, та композиційну організацію тематизму, яка координує з принципами театральної драматургії з відповідним забезпеченням розгортання «інструментально-театральної дії». М. Гареева визначає в сонатах Моцарта такі атрибути театральності – структурно-смислові категорії: герой, театральне дійство, висловлювання, монолог, діалог, сценічні епізоди, подія, конфлікт і його стадії, музично-театральна сцена, сюжет. Кожен з них отримує певне коло мовних інструментальних знаків, інтонаційно-лексичних утворень. Так, дослідниця виявляє, наприклад, комплекс витончених лірико-галантних інтонацій (як характеристику аристократичних жіночих оперних персонажів), що транслюють до фортепіанного тексту сонат лексику вокального (орнаментика, трелі і віртуозні колоратури) та пластично-танцювального походження, «етикетні формули», за М. Арановским, що сформувалися в жанрах придворних танців (заліговані спадні оберти «танцювальних присідань», фігура групетто як «засіб вираження чутливості в галантному стилі» [183, с. 86]. Жіночі образи в фортепіанних сонатах Моцарта, як правило, можна знайти в перших частинах сонатного циклу, (найчастіше, сонатному алегро), швидкі темпи і каскади віртуозних пасажів, філігранність обробки деталей яких відтворюють типовий прояв характеристик оперно-жіночих героїнь Моцарта, часто це контрастні пари («графиня» / «служниця»). Характерно, що взаємодія головних «дійових осіб» сонати, відображення «подієвих» колізій в операх і побудові сонатного алегро знаходять спільність драматургічних принципів. Чоловіче начало в цих частинах може бути представленим для того, щоб відіграти або створити конфліктну ситуацію в розробці. Образ «аристократки-графині», з широким арсеналом орнаментики вбачається у першій частині Сонати № 1 (K V 279). Асоціативні уявлення дозволяють більш продуктивно реалізувати технічно-виконавські можливості. Втім перша частина Со-

нати № 8 a-moll⁶⁰³ (K 310) написана в високому патетичному стилі, який підкреслюється поліфонією в розробці (Моцарт часто вдається до поліфонічної розробковості). Тобто тематизм і композиційні засоби Моцарта не прив'язані тільки до театральності, а «працюють» також в чисто інструментальному полі.

Другі частини класичного сонатного циклу, як ліричні центри (що є необхідним, індивідуалізовано-психологізованим елементом драматургічної системи сонати), зазвичай втілюються у співучій інтонаційності тематичного матеріалу (що для фортепіано складає чималу складність, відомо, що Моцарт спеціально звертав увагу на виразові аспекти т. з. *gusto* – італ. «смак»). Другі частини чудово втілюють моцартівську «геніальну простоту», кантиленність як організуюче начало музичного матеріалу, драматургії, мислення – з вокально-аріозною природою елементів і мотивів. Таким чином, у класицизмі, віртуозно-технологізований в бароко, інструменталізм знов повертається «обличчям» до співу, але на інших засадах – навчаючись співу позавербальному, на основі власних інструментальних умов і можливостей (артикуляційно-динамічні засоби, зокрема мікродинаміка, фразування, «дихання руки», надалі – тембральність). Так, відчутна спорідненість (інтонаційна, тональна, мовленнєво-виконавська) характеризує моцартівську арію Графіні «Бог любові» з опери «Весілля Фігаро» і першу частину його фортепіанної сонати № 4 Es-dur (KV 282); арію Паміни з опери «Чарівна флейта» – з ламентозними «зітханнями» та короткими фразами, перерваними паузами, у до-мінорних сонатах № 14a, № 14b (KV 475, KV 457); в розробці першої частини сонати № 3 (KV 281) і в першій частині сонати № 8 (KV 310) такий тематизм посилюється за рахунок пунктирного ритму й швидкого темпу. Але у другій частині Сонати № 8 a-moll Моцарт цитує запозичену тему з клавірної Сонати № 1 (ор. 17) Йоганна Шоберта (композитора, якого любив з раннього дитинства), ніби помножуючи-«нарошуючи» інструменталізм

⁶⁰³ Ля-мінор вважається тональністю смерті і тому використовується віденськими класиками дуже рідко, але під час написання даної сонати обставини життя композитора були не найкращими.

сонатного тематизму. Повільні частини сонат Моцарта часто отримують сонатну форму (з 19 його сонат це зустрічається у 8). Подібне «тяжіння до сонатності» можна, мабуть, пояснити її здатністю до втілення театралізовано-контрастних зіставлень тем, інтенсивного їх розвитку, а також чітко організованої структури.

В третіх частинах – менуетах – наочним, явним є жанрове начало. Наприклад, в менуеті з Віденської сонатини до мажор Моцарт синтезує танцювальний рух з прозорою фактурою «камерно-оркестрового» звучання, «зустрічним» горизонтальним голосоведінням (що може сприйматися зримо- «театрально», якби танцюючі пари сходяться і розходяться). Музична тканина деяких жанрових частин моцартівських сонат зберігає властивості барокової музики, де, як і в барокових текстах, легко визначається набір інструментальних кліше, що походять з артикуляційної специфіки і техніки звуковидобування інструментів оркестру («золотий хід» валторн, сопілка-флейта).

В фіналах моцартівських сонат часто виявляються «чоловічі» образи, які певним чином втілюють характеристики оперних героїв-чоловіків («аристократ-граф» / «слуга», за М. Гарєєвою), в інтонаційному комплексі яких присутні манірно-етикетні баци, галантні поклони, а також наказові інтонації у вигляді сигналів рогу і пунктирних ритмів, як у фіналі сонати № 9 (К 311) – «аристократ»; або швидкі темпи, стакатні штрихи-«підстрибування», невеликі за обсягом мелодійні фрази, побудовані за типом репетицій-«скоромовок», як тема рондо в Сонаті № 18 (К 570). Фінальне ж рондо Сонати № 8 наповнене сум'яттям, психологізоване.

Сонати класицизму ще не вважалися концертним жанром, належали до сфери домашнього або навчального музикування (Моцарт частіше грав у відкритих концертах улюблені ним варіації і фантазії), хоча за художньою цінністю є блискучими взірцями фортепіанної літератури. До речі, Моцарт нерідко називав свої сонати важкими, але головні труднощі бачив не в техніці гри, а в її виразовості (і сьогодні ми знаємо, як непросто їх виконувати). Так, пронизлива піднесеність характеризує Сонату № 8 a-moll (К 310), навіяну хворобою і смертю коханої матері, а Соната c-moll (KV 475) провіщає

«Патетичну сонату» Бетховена. Натомість Соната a-dur (KV 331) – «земний» контраст, де показані варіації (на «легку» французьку пісеньку) і класицистський «шлягер» Rondo alla turca⁶⁰⁴.

Таким чином, тематизм фортепіанних сонат Моцарта є багатоелементним, видозмінним, але впізнаваним і наближується до характеристик оперних персонажів, точніше – їх думок, почуттів і емоцій, в інструментальній сонаті це втілюється за допомогою відповідних інтонаційних комплексів різного масштабу, які беруть участь у формуванні *інтонаційного ядра всієї сонати в цілому*. У фортепіанному просторі сонат присутні практично всі архетипи оперних персон Моцарта, що взаємодіють за допомогою інтонаційних і динамічних контрастів, а також чисто інструментальні фактурно-образні кліше. Образ «персонажу» сонати може бути втілений цілісно, в розгорнутій музичній структурі або у взаємодії з іншими «персонажами» – в «дуетах» (розбіжності, згоди, типових любовних дуетах), цілих «театральних сценах» тощо.

Свого завершено-концептуального значення інструментальна соната набуває у творчості Л. Бетховена. Фортепіанна музика Бетховена містить текстологічні узагальнення майстрів (передусім, німецьких) попередніх епох: авторськи перетворює лінію поліфонічної лірики Й.С. Баха, ораторіальної героїки Г. Генделя і Х. Глюка, тематизм загальних форм руху Й. Гайдна і мелодізований лірико-драматичний тематизм В. Моцарта. Бетховенський стиль насичували й масові пісенно-хорові, гімнічні та ораторіально-симфонічні жанри доби французької революції. Одночасно, композитор відмовляється від «об'єктивної стилістики» клавірної сонати, насичуючи цей жанр авторською риторикою фортепіанної мови (орнаментально-фігураційні структури, фанфарно-маршові і хоральні теми, найзворушливіша інструментальна лірика справжньої, гранично контрастної «сонатно-побічної сфери»). С. Фейнберг⁶⁰⁵ вказує на відчутні відмінності Бетховена від попередників

⁶⁰⁴ Назва походить на самому ділі від «яничарської педалі», якими деякі фортепіано у Відні того часу оснащувалися спеціально – для створення ефектів «яничарських» (турецьких) барабанів і дзвіночків.

⁶⁰⁵ Який протягом усього життя неодноразово виконував усі 32 сонати Бетховена.

і сучасників вже в ранніх його сонатах: «потужне розширення меж піанізму», коли «легкий, відточений характер моцартівського і гайднівського викладу змінюється іншими рисами: стрімкістю, бурхливістю, трагічною напругою» [815, с. 28], що уособлюється як в фортепіанно-мовній системі, так і у виконавській фортепіанній манері. Вже перші три сонати Бетховена демонструють подібну новаційність саме в зв'язку зі зрушеннями в фортепіанно-інструментальному викладі: в фактурі, в гармонічних і композиційних засобах, зі зведенням класичних прийомів сонатності на нову для музично-інструментальної «системи», більш високу ступінь «творчої активності», що проявляється на рівні музично-речовому (мовно-звуковому) та ідеаційно-смысловому (сягає концептуального статусу інструментального, позавербального втілення). Цікаво, що при цьому, на думку Фейнберга, виникає «протиріччя»: стиль фортепіанних сонат Бетховена спрямований не на чисто фортепіанну звучність як таку (нейтральну за природою, на вказівку багатьох відомих піаністів, не наділену такими індивідуально-тембральними характеристиками, як духові або смичкові), а на узагальнено-симфонізовану властивість піанізму (додатково-надлишково універсалізує можливості інструменту та сонатності): «пронизуючи симфонізмом свої фортепіанні сонати»⁶⁰⁶, (Бетховен) шукає звучань, здатних в натику створити відгомін, відлуння оркестрових тембрів. Бетховен гранично розширює звуковий спектр. Він не тільки розсуває межу фортепіанних можливостей, він переступає межі піанізму... І кожна нова соната вносить нові елементи, ще продовжує перелік засобів піаністичної виразовості. Цю майже нескінченну різноманітність не можна пояснювати лише тим, що контрастність образності вимагає конгеніальної контрастності засобів музичного втілення. Сутність проблеми правильно розкриється для нас, якщо ми відчуємо, що бетховенський піанізм одночасно розвивається в двох полярних напрямках. Що стиль тридцяти двох сонат

⁶⁰⁶ Якщо Моцарт мав виражений театральний тип мислення, то Бетховен (першим в історії) – симфонічний, що, звичайно, позначається на їх інструментальному стилі в цілому.

заснований на контрастному поєднанні фортепіанних прийомів з симфонічними тенденціями (*курсив мій* – А.Ч.)» [815, с. 32]. Для нашої концепції системи музично-інструментального мистецтва це має принципове значення: не тільки оркестрова цілісність, а й окремий (комплементарний) інструмент (за фрактальним принципом) стає здатним бути носієм якості «самозростаючого Логосу» системи (універсальних та специфічних мовних засобів, ідейно-концептуальних засад, виконавського тону) у взаємовпливових, взаємонавчальних відносинах та у буквальній музично-ансамблевій цілісності вибудування-розгортання музичної ідеї (зокрема, сонатної).

В основі сонатного мислення Бетховена лежать прийоми і засоби контрасту, які утворюють *багаторівневу систему способів фортепіанного викладу* з двома вказаними Фейнбергом основними стилістичними полюсами – «чистої» фортепіанності (піанізму) і оркестральності – з нарощуванням напруги між ними. Ця тенденція спрямовується у різних сферах мислення: метроритмічній – від індивідуально-ритмічної свободи до оркестральної метричності⁶⁰⁷; тембрально-фактурній, – від масивного, громіздкого акордового викладу (як втілення компактно-оркестрової фактури) до однолінійно-мелодійних або фігураційних періодів⁶⁰⁸, з неминучим темброво-уявним забарвленням фортепіанного звучання як інструментальної виразності окремих інструментів⁶⁰⁹; образній –

⁶⁰⁷ Характерно, що через короткий час інструментальний стиль обернеться також і до ритмічної свободи, у тому числі, в оркестровій музиці, що першим дотепно підмітив Ф. Ліст, змінивши парадигму оркестрового диригування на користь звільнення від математичної жорсткості регулярної акцентності і скутості схеми у роботі над творами Вагнера, власним та інших – цього вимагав новий чуттєво-інтерпретативний і грандіозно-концертний стиль романтизму.

⁶⁰⁸ Нагадаємо, останні закладені ще у загальних формах руху Д. Скарлатті, Й. Гайдна, В. Моцарта; мелодійність же Бетховена і тембральність фортепіанного викладу є його індивідуальною стильовою рисою.

⁶⁰⁹ А це вже надзвичайне якісне «збільшення» (новий щабель) у порівнянні з іншоінструментальними фактурними кліше бароко і класицизму.

від ліричних настроїв⁶¹⁰ до об'єктивно-епічних узагальнень (за рахунок симфонічного розвитку-перетворення); системно-стильовий, концептуальний – від віртуозності, через «архаїзацію» останніх сонат, до пророчих прозрінь у передвісті романтичного піанізму (Шопен, Шуман, Ліст, Брамс та ін.).

Вказана Фейнбергом контрастність бетховенського стилю проявляється на усіх рівнях композиції, образності музично-інструментального стилю, і саме в «великій сонаті для молоточкового фортепіано» метод контрасту сягає свого кульмінаційного розвитку у цілому й у сфері музично-мовної (інструментальної) системи. Фейнберг визначає три таких рівні контрастності в піаністичному стилі Бетховена: чотиримірність функціонування творчої образності: глибина (фактура динаміка, артикуляція), горизонталь (розвиток, поєднання, протиставлення), вертикаль (усі доступні регістри інструмента, що наочно виражається у «розхоженні» рук на клавіатурі, загострюючи конфліктне протиставлення) і четвертий вимір – історичний час (синтезування «усього» – прийомів, досягнень і знахідок попередників і передбачення творчих – мовних та ідеаційних – надбань майбутніх поколінь); синтезування старого і нового – «в напруженому і своєрідному розвитку»; контрастну противагу епізодів свідомо імпровізаційного характеру і тривалих фрагментів форми з «наполегливим логічним розвитком» (як, наприклад, у Сонаті оп. 106), а також протиставлення «граничної простоти, лапідарності теми – і глибокої послідовності, складності, напруженості її розвитку і розробки»; передмонотематичний принцип

⁶¹⁰ За твердженням Ю. Кремльова, в симфоніях Бетховена вміщується менше «безпосередньої лірики» як «літопису духовного життя Бетховена», ніж в його фортепіанних сонатах, які, однак, не стають «інтимним щоденником», а підіймаються до висот «найвищих філософських етики та естетики», де «замкнуте стає грандіозно об'ємним, особисте виростає до соціального, втілюючи трепетом ліричних емоцій відгомони громадських бурь» [419, с. 4], що й дозволяє соната наблизитись до бетховенського симфонізму, набувши виключної художньої і системної музично-інструментальної цінності. Вважається також, що звернення до сонати у Бетховена випереджало розвиток жанру симфонії, що дозволяло вмістити «симфонічну лабораторію» у фортепіанно-інструментальну «оболонку»; дійсно більшість бетховенських сонат були створені до 1806 року, а «Аппассіоната» – точка золотого перетину сонатної творчості – пишеться під час створення лише третьої («Героїчної») симфонії і набуває подібних програмних тенденцій інструменталізму.

вибудування мелосу з «елементарного звукового зерна – до складного, плодоносного формоутворення до кінця розвиненої рослини», що надає риси монотематизму у передвісті майбутніх романтичних (інструментальних, передусім) концепцій; контрастне «збільшення», коли розпочаті ще в сонатних сюїтах протиставлення окремих частин Бетховена розгортає до зіставлення великих музичних полотен або, навпаки, до «вклинювання» гранично коротких частин (тобто один вагомий контраст, покладений в основу всієї сонати, може стимулювати і невелику, двочастинну побудову, як, наприклад, в останній з сонат Бетховена, ор. 111 [815, с. 30–31]. Всі вказані принципи (або, навіть, системи) контрастування⁶¹¹ отримують свій мовний «еквівалент» – в нових, несподіваних способах фортепіанного викладу, в розвитку різних форм, у своєрідній фортепіанній фактурі та звуковеденні, раптових або поступових (відомі бетховенські невідступні крещендо) змінах темпу і динаміки, в чітких *sforzando* (що підкреслюють моменти переломів і протиставлень), в широкому використанні-поєднанні ораторіально-наративних (гімнічні, хоральні, октавно-монодійні і квазі-туттійні структури з характеристиками оркестральної єдності, повноти, вертикалізації і щільністю фактури, просторовістю), дієво-моторних (різноманітність загальних форм руху; метро-ритмічні і фактурні згущення і розрядки; швидкість, віртуозність, гострі протиставлення як освоєння драматичної опозиції, конфліктності; автономія структурних закономірностей як специфічної композиційної «сюжетності»; властивості прелюдійності, маршовості, скерцозності, баладності; рівноправність вертикально-горизонтальних показників фактури) та індивідуалізовано-мелодійних (сольна вокально-голосова природа; відокремлення артикуляції та прийоми одночасної дискретності/континуальності елементів теми як показників мелодійної експресії; властивості аріозності, пісенності, романсовості, речитативності, декламаційності; актуалізація фактурної горизонталі)

⁶¹¹ Важливо, щоб виконавець підпорядковував дрібні протиставлення контрастуванню великих масштабів за законом великої форми, лінії розвитку, широкого дихання.

логіко-семантичних музично-тематичних фігур⁶¹² [855, с. 94], які підкреслюють неослабну значущість виконавського підходу (поруч з композиторським).

Усе це дало можливість остаточно сформулювати поняття *сонатності* (явище почало своє формування у барокову епоху, з трансформації барокових форм-жанрів і специфічно інструментального мислення, ствердження мовно-інструментальних прийомів) – як естетичного та музично-композиційного феномену, як стильової ідеї, як гіпероніму та гіпоніму щодо поняття сонати, як «рухлива семантична умова формування музичної композиції будь-якої жанрової презумпції» [855, с. 33], важливішого показника принципів дії музичного інструменталізму, носія системи семантичних правил і кодів чистої («абсолютної») музики. Таким чином, сонатність набуває статусу «*первинного принципу музичного смислотворення*», народженого всередині системи музично-інструментального мистецтва (також за участю загально-музичних і позамузичних чинників) – на основі напрацьованих музично-інструментальних можливостей, знахідок і форм барокової епохи та у створенні багаторівневої системи способів інструментального викладу. Так сонатна інструментальна семантика виділяється як «пріоритетна сфера композиторських жанрово-стильових пошуків, пов'язана з розвитком, поглибленням і диференціацією текстологічної сфери музичного мистецтва, перш за все, тієї, яка обумовлена образами руху і рухової активності життєвих явищ і знаходить свої специфічні прийоми виразності в сфері інструментальної музики» [855, с. 37]. Вказані мовно-текстологічні підстави підтверджують статус системного буття музично-інструментального мистецтва, в якому соната виконала системотворну функцію й багато в чому спрямувала вектор саморозвитку системи.

В творчості Бетховена «симфонізована» соната виконувала певну посередницьку функцію між камерними та великими симфоніч-

⁶¹² Класифікація ораторіально-наративних, дієво-моторних та мелодійних принципів буття європейської академічної музики здійснена у роботі О. Самойленко, співвідносні з виведеними дослідницею трьома граничними смисловими початками культури – пам'яттю, грою, любов'ю [695].

ними задумами⁶¹³. В системі музично-інструментального мистецтва величезну семантичну і мовну системотворчу роль відіграє «велика» симфонія. У цілому ж в музиці встановлення загальних жанрових правил і нормативів, як *основи формування музичної мови*, масштабні жанри (і, відповідно, великі соціально-філософські теми) двічі набували ключового значення в європейській професійній музиці: це оперно-ораторіальні форми – в епоху бароко (поруч зі становленням найважливіших камерно-концертних інструментальних жанрів – сюїти, концерту, сонати) та інструментально-оркестрові (симфонія) – в період класицизму. Але коріння симфонії сходять також у барокові часи⁶¹⁴. У XVI столітті слово «симфонія» («*symphonia*») зустрічалося в назвах збірок церковної католицької або світської багатоголової музики: мотетів (після 1538), мадригалів (1585), вокально-інструментальних композицій, як «*Sacrae symphoniae*» («Священні симфонії») Дж. Габріелі (1597, 1615) симфонії («*Sinfonie musicali*»). У 1610 році в Італії з'являються унікальні (чисто інструментальні) «Музичні симфонії» («*Sinfonie musicali*») для восьми голосів Лодовіко Гроссі да Віадана (бл. 1560–1627), кожна з 18 симфоній Віадана названа на честь одного з італійських міст («*La Romana*» – «Римська», «*La Napolitana*» – «Неаполітанська», «*La Venetiana*» – «Венеціанська» і т. д.). Втім, ще у Давньому Римі (багатому на інструменти і знаменитому своїми «оркестрами») симфоніями стали називати інструментальні ансамблі та оркестри. У середньовіччі – світську інструментальну музику, музику взагалі, деякі інструменти (колісну ліру). На початку XVII століття словом «симфонія» (*sinfonia*) позначали інструментальні поліфонічні п'єси, а також багатоголосні (у тому числі, акордові) вступи/інтермедії вокальних та інструментальних творів, зокрема, вступи (увертюри) до сюїт, кантат, ораторій і опер. В музиці Адріано Банкьєрі (1568–1634)

⁶¹³ Про що свідчать і тематичні самоцитуваннясамозапозичення (наприклад, сонати № 23 «Апасіоната» і № 21 «Аврора» – 5-та і 6-та симфонії відповідно).

⁶¹⁴ До першої половини XVIII століття слово «симфонія» було багатозначним і застосовувалося не тільки в різних значеннях, але і в різних контекстах. Етимологія терміну «симфонія» сходить до Давньої Греції і у перекладі з грецької мови «симфонія» («*συμφωνία*») означає «згода», «співзвуччя»; застосовувалося для іменування милозвучних інтервалів (кварти, квінти, октави), а також ансамблево-хорового співу в унісон.

і Саломона Россі (бл. 1570 – бл. 1630), слово «симфонія» стало означати спільне звучання інструментів без голосів. Серед поширюваних оперних «симфоній» розрізнялися два типи: з двох розділів (повільно-урочистий і фугіраційно-швидкий) – венеціанський⁶¹⁵ і з трьох розділів (швидко – повільно – швидко) – неаполітанський⁶¹⁶. Тричастинний тип введений в 1681 А. Скарлатті (який, втім, застосовував і більш вільні комбінації частин оперної симфонії). До кінця століття композитори, наприклад Джузеппе Тореллі (1658–709), створювали музику для струнного оркестру і basso continuo в трьох частинах, з послідовністю темпів «швидко – повільно – швидко» – подібні твори частіше називалися «концертами», але вони мало чим відрізнялися від творів під назвою «симфонія»: так, в фіналах композицій обох назв використовувалися танцювальні теми; різниця стосувалася в основному структури першої частини циклу (в симфоніях вона була простішою – як правило, бінарна двочастинна форма барокової увертюри, сонати і сюїти АА ВВ). В першій половині XVIII століття виникла нова форма функціонування вступних симфоній до опер – вони стали виконуватися як концертні, поза сценічної дії [555] – шляхи такої симфонії і оперної увертюри розійшлися, що зумовило виникнення на початку 1730-х років⁶¹⁷ нової моделі симфонії з характерними жанровими ознаками і умовами виконання – «концертної симфонії» («sinfonia da concerto»). «Концертна симфонія» наслідувала від оперної увертюри тричастинну структуру, зіставлення частин за принципом контрасту, переважно гомофонну фактуру, характер тематизму (фанфарність в перших частинах і танцювальність – в заключних; за В. Конен [401], мелодика опери з її яскравою, театральної образністю). Але «концертні симфонії» мали принципово іншу концепцію – вони мислилися і створювалися як самостійні (інструментальні) твори з власним функціональним, незалежним від опери, концертним призначен-

⁶¹⁵ Віртуозно-фігуративний розділ якого засвідчував інструментальну природу (що хронологічно і відповідає бароковій автономізації музичного інструменталізму та створенню оперного жанру).

⁶¹⁶ Який перетворився на увертюру.

⁶¹⁷ Найраніші взірці створені представниками мангеймської та італійської шкіл і нерідко називалися також концертами, концертино, кончертоне, концертними дуетами.

ням. Італійська і мангеймська «sinfonia da concerto» об'єднали в собі характерні риси не тільки «оперної симфонії», але і *жанрів інструментальної музики першої половини XVIII століття, зокрема, сонати*. При створенні перших «концертних симфоній» композитори орієнтувалися на особливості різних барокових форм: старовинної сонатної форми (диференціація тематизму на головний і другорядний, а також дотримання певних канонів тонально-гармонічної логіки); sonata da camera, в якій простежується зв'язок з танцювальною сюїтою (композиція у цілому; жига як жанровий прообраз фіналу «концертної симфонії»), можливо, і sonata da chiesa; історично більш пізньої моделі сонати першої чверті XVIII століття (тричастинна композиція, гомофонна фактура); тріо-сонати (тричастинний цикл «швидко-повільно-швидко», який завершувався менуетом, рідше жигою; типова фактура з двома верхніми голосами, які виконують мелодійну функцію); concerto grosso (група соло – концертуєчі – протиставляється tutti); інструментального концерту (з трьох, рідше двох, контрастних за темпом частин; інструментальний склад оркестру – струнні у супроводі cembalo). Тобто, «концертна симфонія» зазнала впливу цілого спектру жанрів, що існували в музичній практиці кінця XVII – першої чверті XVIII століть. У числі авторів «концертної симфонії» – Й. Крістіан Бах, К. Діттерсдорф, Дж. Б. Саммартіні, А. Бріоскі, Ф. Галімберті, Дж. Лампуньяні, Й. Гайдн, В.А. Моцарт⁶¹⁸. Склад таких симфоній гнучкий: 2 скрипки й basso; скрипки, альт і basso; для чотирьох інструментів (тобто, тріо-принцип); струнна група і клавесин, додаються й духові – валторни, труби, пізніше гобої або флейти. Розширення складу оркестру в симфоніях було безпосередньо пов'язане з практикою гри «colla parte» (італ. «з партією»), поширеною у XVIII столітті. Відповідно до неї наявні партії могли дублюватися додатковими інструментами з метою посилення та ущільнення звучання. При цьому група струнних інструментів в симфонії завжди залишалася основою оркестру, на що вказував у своєму трактаті К. Джервазоні [127]. У тричастинній композиції «концертної симфонії» проявилася

⁶¹⁸ Найбільш відома його концертна симфонія для скрипки і альту з оркестром Es-dur К 364.

тенденція до створення більш насиченої оркестрової тканини в крайніх частинах і більш прозорої в середній. Контраст досягався за рахунок посилення звучання основної – струнної – групи оркестру (у Гайдна і Моцарта це багато в чому зберігається).

Вплив концертної симфонії простежується в творчості Й. Гайдна – «творця європейського симфонізму» [372, с. 210] та «батька симфонії» [554, с. 23] (хоча це так буквально). Процес кристалізації чотиричастинного циклу у творчості Й. Гайдна відбувався поступово. У ранній творчості (1759–1766) він періодично звертався до тричастинної моделі італійської «sinfonia da concerto», за принципом «швидко – повільно – швидко» (такі 13 зі 108 створених ним симфоній), переважно в мажорних тональностях (мінорною є лише одна Симфонія – № 26 «Lamentatione»). Композитором відтворюються типові для концертної симфонії варіанти тональних співвідношень частин циклу: Т – D – Т, Т – S – Т, Т – t – Т. У першій, швидкій частини (найчастіше це Allegro) сонатна форма має вже цілком сформований вигляд. Однак відповідно до італійської традиції Й. Гайдн розділяє її на дві частини, відзначаючи закінчення кожної з них знаком повторення. У порівнянні з «sinfonia da concerto» тематизм симфоній Й. Гайдна відрізняється чіткою структурованістю і більшою широтою дихання (тобто, дещо індивідуалізується, але не виходить за рамки інструментальної природи побудови на основі загальних форм руху). Разом з тим, деякі його елементи викликають явні асоціації з тематизмом концертних симфоній⁶¹⁹ – в Allegro Й. Гайдн так само часто використовується фігураційно-пасажна техніка; нерідкими є стверджувальні фанфарні мотиви (як в першій частині симфонії № 104); тематизм є так само винахідливим і багатим на фантазію. У творчості раннього Гайдна є також особливий тип симфонії – з характерним включенням соло-інструментів протягом однієї (частіше – повільної) або всіх частин (симфонії №№ 6, 7, 8, 72, 31, 36, 13, 24, частково – в №№ 30, 41, 51). Звичайно, це нагадує інструментальний сольний концерт або подвійний концерт, concerto grosso. А. Демідова називає їх «симфоніями з концерту-

⁶¹⁹ Сам Гайдн їх так не класифікував і не називав.

ючими інструментами» [253]. А вже жанр симфонії в 50–60-ті роки XVIII століття тільки формувався, встановлення жанрового канону зі своїми особливостями і закономірностями і розквіт симфоній зазвичай відносять вже до 70–90-х років; і Гайдн виявився одним з тих композиторів, у творчості яких жанр концертної симфонії знайшов свою класичну форму. Симфонія ж «з концертуючими інструментами» є результатом тої свободи трактування жанру, яка була можлива і природна в умовах, коли жанрові канони ще не остаточно оформились. Симфонії Гайдна з концертуючими інструментами яскраво демонструють ранньокласичний етап в розвитку оркестру і симфонічного жанру, коли склад оркестру ще був досить мобільний, а жанрові рамки симфонії не усталилися і не «відсікли» її від інших споріднених жанрів. Тому даний тип симфоній по-різному класифікується сьогодні музикознавцями⁶²⁰ – одні стверджують, що це концертний жанр (через соло) [964], інші – як тип твору, що примикає «до чисто симфонічних форм, де колективне начало найчастіше домінувало над особистісним» [369, с. 323], треті – як поєднання обох властивостей [642]. Але справа в тому, що даний жанр виявляв різноманітність проявів, симфонічні властивості контрастних партій, елементи розвитковості, сольні каденції і віртуозність (обов'язкова в інструментальному жанрі в цілому, і присутня у класичних симфоніях), і все ж – це не концерти у їх буквальному розумінні. Тож ми, вслід за Л. Кирилліною, схильні відносити їх до початкових симфонічних форм, тим більш, що у цьому жанрі «працювали» Гайдн і Моцарт⁶²¹, у яких врони три-чотири-частинні, спираються на сонатність, мають досить міцні тематичні зв'язки всередині циклу, головне ж – функція оркестру виходить за рамки

⁶²⁰ Брук і Грібенські розглядають симфонію концертанте як концертний жанр. Вказуючи на різні склади і тенденцію до збільшення числа соло інструментів – від двох до семи і навіть дев'яти, дослідники приходять до висновку про те, що жанр наближається за своїм виглядом ні до симфонії, а до концерту: «Концертна симфонія ставить на перше місце сольну групу, відводячи їй більшу частину тематичного матеріалу і розширюючи каденції, в той же час доручаючи оркестру в першу чергу акомпанує функцію, за винятком початкового викладу <...> Концертна симфонія за своєю якістю має схожість з легкими класичними жанрами, такими як серенада або дивертисмент» [7].

⁶²¹ Останньою написаною симфонією концертанте вважається подвійний концерт Брамса ор. 102.

акомпанементу, беручи активну участь у викладі тим і тематичному розвитку (в концертній симфонії Моцарта Es-dur, оркестр не просто грає з солюючими партіями на рівних, але знаходить навіть більш вагоме значення в порівнянні з ними [575]).

При аналізі оркестрового письма ранньокласичних симфоній Гайдна слід враховувати і нечисленний склад інструментів, і розташування музикантів, і способи тогочасного диригування («концермейстерський»), і тип професіоналізму його учасників, і «нестрибковий характер» переходу від барокового до ранньокласичного оркестрового письма. На тлі інструментально-артистичного плюралізму («мультиінструменталізму») бароко з відсутністю заданої тембральності особливо важливою вбачається затверджена вже в ранній симфонічній творчості Гайдна відмітна риса нового оркестрового мислення – обов'язковість конкретного оркестрового рішення в ролі субстанціональної властивості класичної музичної композиції, що виражалось в партитурній нотації, в прийомах інструментовки, в тембровій архітектоніці форми. Та обставина, що в 60–70-ті роки XVIII століття інструментовка поступово набуває нового статусу, з «мобільного» стаючи «стабільним» елементом композиції, важливою і константною складовою музичного твору, знаходить відображення і в точній фіксації в партитурі, що з часом стає обов'язковим (і відрізняє класицистський етап від барокового). Композитори все більше уваги приділяють письмовим ремаркам, а виконавці, в свою чергу, слідує цим вказівкам, намагаючись втілити максимально точно задум композитора. За зовнішніми перетвореннями нотації інструментів в партитурі стоять суттєві зміни в їх трактуванні. Зміна статусу інструментовки була пов'язана і з тенденцією до стабілізації оркестрового складу (як «універсального інструмента») точності втілення композиторського задуму. Наприкінці XVIII і в XIX столітті симфонічний оркестр набув статусу «універсального інструмента». У цьому сенсі ранньокласичний оркестр стає необхідною проміжною ланкою між різноманітністю-нестабільністю оркестрових складів бароко і сталим (парним, завдяки духовим) складом класицизму (він ще не абсолютно стандарт-

ний, але впевнено усталюється)⁶²². Склад оркестру залежав також від наявних умов – кількості й якості інструментів, майстерності виконавців (наприклад, відсутність у естергазівському оркестрі кларнету, але наявність 4 валторн). На оркестрове письмо впливала й конструкція інструментів. Так, мідні (зокрема, валторна) ще обмежені натуральним звукорядом (що не завадило і Бетховену доручити натуральним валторнам чудову до-мажорну тему у другій частині 5 симфонії, яка складається тільки з тих тонів, які вони можуть взяти). Мідним зазвичай доручалися педальні оркестрові функції. Однак майстерність виконавців давала можливість Гайдну, як виняток, писати для валторн також і соло. В класичному оркестрі виключається функція *basso continuo* і прийом гри *colla parte*, поширена в епоху бароко, але у ранніх симфоніях Гайдна була група *continuo* (віолончель, фагот і контрабас), а ось відмова від клавесина (і практики генерал-басу) – нова риса ранніх партитур Гайдна, де функція гармонії переходить до інструментів оркестру з точно фіксованими партіями, зокрема – до духових; показовою є і зміна трактування фагота з тенденцією відходу від функції *col basso* на користь самостійності партії (що сприяло формуванню оркестрової групи дерев'яних духових). Не менш важливим є формування оркестрової педалі (від витриманої до ритмізованої), через нерухомість якої з'явилася нова функція динамічного контрасту до руху всередині самої тканини, як більш багатовимірної та колористичні можливості (через реєстрове розташування педалі в цілісній тканині оркестру). Завдяки вказаним прийомам змінюється ставлення до музичного часу, кий стає більш динамічним завдяки більшій кількості «подій» в оркестровій тканині («збільшені» тембрально і регістрово, гомофонні лінії тут діють вже системно-ієрархічно), а також через зв'язок інструментовки і форми – ще один важливий аспект оркестрового письма в ранніх симфоніях Гайдна (наприклад, більша щільність фактурних змін – проти досить статичних у бароко). Таким чином, оркестрове письмо раннього Гайдна, пов'язане з бароковим і, в той же час,

⁶²² Група інструментів – спадкоємців континуо, – не виписувалася в партитурі і грали по нижньому ряду струнних.

виявляє нові риси. Ранні симфонії Гайдна, поряд з симфоніями мангеймських майстрів, стали важливою ланкою в процесі формування стилістичних засад зрілого симфонізму віденської класичної школи.

В цілому у симфонічній творчості протягом тривалого творчого шляху Гайдна відтворюється загальний *шлях симфонії від ранньо-класичних взірців* (з використанням жанрових і мовних особливостей побутової і камерної музики – серенади, дивертисменту, квартету) *до класицистських* («Паризькі», «Лондонські» симфонії), в яких утвердилися класичні закономірності жанру: циклічна структура (сонатне Allegro, повільна частина, менует, швидкий фінал), характерні типи тематизму і прийоми розвитку (спирання на загальні форми руху, варіативна розробковість, тональний план, оркестрові функції, тенденція до самостійності партій і т. д.). Лише 1770-ті роки у Гайдна з'являються симфонії, що виражають глибокий світ образів і почуттів («Траурна», «Прощальна», деякі інші). «Прощальна симфонія» своїм патетично-збудженим характером різко виділяється серед всіх інших творів Гайдна, написаних в ці ж роки і посідає особливе місце в його творчості: п'ятичастинна структура (зі спеціальною програмно-театралізованою метою останньої, несподівано повільної частини, що і виправдовує назву перший випадок закінчення симфонічного циклу частиною (Adagio); єдність циклу (тематичні зв'язки між частинами, спільні характер і настрій музики в першій і четвертій частинах; експресивно драматична, патетична перша частина (синкопований рух акордів супроводу, друга низька ступінь в мінорі, інтонаційна будова теми по акордових звуках – що далі, у Моцарта і Бетховена, стане звичною рисою; секундакорд другого ступеня⁶²³); рідкісний для XVIII століття тональний план експозиції першої частини (ППП⁶²⁴ звучить в a-moll – однойменному мажорній паралелі, ЗП в cis-moll, що створює терцовий ланцюг мінорних тональностей по звуках fis-moll-ного

⁶²³ Та сама гармонічна послідовність використовується П. Чайковським для створення трагічного характеру.

⁶²⁴ Заснована на тому ж тематичному матеріалі, що і головна партія, що для Гайдна не є рідкістю.

тризвуку – основний тональності симфонії⁶²⁵); нова пісенна тема в розробці, що створює ліричний контраст, компенсуючи відсутність контрасту в експозиції і репризі. Але найвищими досягненнями гайднівського симфонізму вважаються 12 «Лондонських» симфоній (усі мажорні, за винятком однієї, до-мінорної, № 95 – з фіналом у C-dur), саме вони демонструють впізнаваний, не схожий на сучасників, новий тип симфонії – з опорою на народно-жанровий тематизм⁶²⁶ (що у XVIII столітті було незвичайним для великих інструментальних жанрів і надавало звучанню свіжості й оригінальності; включені до складного процесу симфонічного розвитку, вони виявляють нові образні, динамічні можливості); загальним життєрадісним тонусом⁶²⁷; як правило, невеликими повільними вступами урочисто-зосередженого або лірично-споглядального характеру, що різко контрастують з подальшим алегро, одночасно готуючи його⁶²⁸; ідеально врівноваженими, логічно вибудованими формами частин симфонічного циклу (сонатна, варіаційна, рондо та ін.) – з елементами імпровізації, тональних відхилень і метричних несподіванок⁶²⁹, які через подібну подієвість утримують слухацький інтерес; з класичним складом оркестру, що включає всі групи інструментів (струнні, дерев'яні та мідні духові, ударні) та

⁶²⁵ Тут явно простежується передбачення романтичного прийому барвистих терцових зіставлень мінорних або мажорних тональностей.

⁶²⁶ Навіть часто – зі справжніми австрійськими, німецькими чеськими, угорськими, сербськими мелодіями.

⁶²⁷ Гайдну і взагалі не були властиві героїко-трагедійні образи, але у створенні «Лондонських симфоній» він, скоріше за все, враховував умови їх виконання – незнайома аудиторія (строкато-демократична – після камерно-домашньої публіки родини Естергазі) вимагала «завоювання» через нескладну образність, красиву ліричну (але «не затягнуту») мелодику з «родзинками» в повільних частинах.

⁶²⁸ Подібно до початкових Grave у французьких оперних увертюрах (Люлі, Рамо), а також до вступів в деяких Concerti grossi і в англійських клавірних або оркестрових сюїтах Й.С. Баха. Тематично гайднівські вступи зазвичай не пов'язані з наступним алегро, крім симфонії Es-dur № 103, «з тремоло литавр» (де тема вступу з'являється в кодї першої частини і в іншому образі в розробці) та D-dur № 101, «Годинник» (де тема вступу «простає» у ГП першої частини).

⁶²⁹ Як і в клавірних сонатах. Улюблені гайднівські «несподіванки» (музичні «розіграші») допомагали сприйняттю найсерйознішого жанру інструментальної музики – симфонії, через предметність асоціацій, що втілювалося в слухацьких «програмах» («Ведмідь», «Курка», «Годинник», «Полювання», «Шкільний вчитель» і т. п.).

стабілізацією смичкового «квартету». Формуючи вказані типи-ві закономірності жанру симфонії, Гайдн розкриває багатство можливостей їх прояву у втіленні узагальненої та індивідуально-композиторської «картини світу», де різноманітні життєві прояви, відчуття, роздуми (від серйозно-драматичних, лірико-філософських до дотепно-гумористичних, святково-танцювальних) складаються у рівноважну систему ідеаційних та мовно-матеріальних засад, намічаючи різні шляхи еволюції симфонії в XIX–XX ст.

Пізні симфонії Гайдна написані тоді, коли вже існували всі симфонії Моцарта і коли молодий Бетховен опрацьовував принципи свого симфонічного мислення в фортепіанних сонатах і камерних ансамблях, наближаючись до створення першої симфонії. Тричастинна структура «концертної симфонії» отримала свій відбиток і в творчості В. Моцарта, вона зустрічається не менш часто, ніж чотиричастинна. Але (як і у Гайдна) розглядати їх в рамках чисто концертного жанру неможливо – симфонії концертанте і концерти для декількох інструментів обох віденських класиків тяжіють або до паритетного співвідношення оркестрового і сольного звучання, або навіть до домінування оркестрового начала. І в цьому сенсі вони, на відміну від мангеймсько-паризьких творів, є більш «симфонічними». Звичайно, Моцарт успадковує традиції оркестрового листи попередників (див. вище), «отримавши» від Гайдна і мангеймської школи диференційовані темброві групи і провідну роль смичкової групи. Оркестровий стиль симфоній Моцарта відбиває двоїсте походження жанру, який увібрав стильові риси камерно-ансамблевих і театральних творів, від *concerto grosso*, оркестрової сюїти – до оперної увертюри. Зрозумілим є і вплив опери на оркестровий стиль Моцарта – оперного реформатора з театральним типом мислення (ця проблема досить повно розкрита в монографії В. Конен «Театр і симфонія» [401]). Якщо порівнювати оперний і концертний склади Моцарта, то більшим розмаїттям відрізняється перший⁶³⁰. Не зважаючи на необхідність врахування стан виконав-

⁶³⁰ У тому числі, використанням «неоркестрових» інструментів: мандоліни – в «Дон-Жуані» (для жанрово-ситуаційної та портретної характеристик), дзвіночки – в «Чарівній флейті», флейту-пікколо і тромбони – в «Ідоменей», трикутник, великий барабан і тарілки – в «Викраденні з Сералю».

ських умов конкретного оркестру у ті часи, в симфоніях Моцарта ми практично не відчуваємо такої проблеми – настільки драматургічно виправданою і органічною є їх оркестровка⁶³¹. Характерно, що при зовнішньому розмежування оркестру на групи близьких за тембром інструментів, між останніми складаються і більш диференційовані внутрішні відносини, продиктовані поетикою лірико-драматичного симфонізму («темброва драматургія», за Л. Мазелем), яку доповнює концертно-ігрова логіка (виникають смислові узгодження інструментів в інтонаційно-тематичному розвитку – діалогічні зіставлення і антифони, скерцозність, переклички, «дуети», яскравий контраст і навіть протистояння). Геній Моцарта у створенні індивідуального стилю проявляється в трактуванні інструментальних груп через їх природну семантику (наприклад, для тематизму *Es-dur*-ної симфонії гобої були замінені кларнетами – для більш тонкої диференціації дерев'яних) та через жанрові особливості теми (пісенно-аріозний тематизм доручається струнним; теми пасторальні, танцювальні або хоральні підкреслюються дерев'яними духовими; фанфарні інтонації – мідним і литаврам). Універсальні співочо-фігураційні смичкові все ж є незамінними (принаймні, для того часу) у втіленні різноманітних відтінків ліричної експресії, і на них спирається Моцарт у своїх т. з. «співаючих алегро» [2, с. 127], так само органічно, довіряючи їм контраст пісенно-танцювальних ГП та ліричних ГП. Причому тоді переважаючий кантиленний мелос підпорядковує собі все оркестрове багатоголосся. Блискуче «вписуються» в симфонічну гомофонію підголоски (перша частина 40-ї симфонії), а також повноцінні імітаційні епізоди (як в розробці фіналу 40-ї, або подвійна fuga фіналу 41-ї симфоній). Духові ж (навіть більш технічні дерев'яні) повноцінною групою стануть вже у Бетховена, хоча в останніх моцартівських симфоніях (1786 року) вже проявляють певну семантику: самостійний мелодійний контрапункт (ГП першої частини, тема другої частини 40-ї симфонії; ЗП першої частини 41-ї); фігураційний супровід тем (друга частина 40-ї симфонії);

⁶³¹ Про загальний високий рівень професійної майстерності Моцарта говорить і той факт, що найвідоміші три останні симфонії створені композитором протягом трьох місяців – з червня по серпень 1788 року.

підкреслена виразність мелодизованої педалі на «tenuto» (ГП першої частини 40-ї симфонії); фрази з вираженим танцювально-ритмічним характером. Зростає значущість духових в розвиваючих розділах і в зонах мотивної розробки (розробка першої частини 41-ї симфонії), в перевикладенні основних тем в репризі і коді. Мідні посилюють вплив кульмінаційних tutti, підкреслюють фанфарні або драматичні інтонації, загострюють образну антитезу; в фіналі 41-ї симфонії багаторазове вторгнення мідних утворює необхідне «зіткнення, що проводить до конфлікту між героїчно і чуттєво-інтимно сторонами фіналу» [2, с. 157]. Три останніх симфонії Моцарта вміщують ознаки, які є передвісниками майбутньої симфонічної мови: 39-та симфонія (яку називають моцартівською Heroica) з контрастом напруженості і поетичної лірики, «карнавальним» співставленням духових інструментів і гармонічних модуляцій, масштабним збільшенням другої частини до сонатного алегро; певним чином романтизована ГП 40-ї симфонії і т. д. В фіналі 41-ї симфонії («Юпітер»), усі теми якого виростають з фанфарної інтонації, об'єднуються не тільки гомофонний і поліфонічний принципи, рівнозначно активними виступають всі партії оркестру, а й втілюється (інструментально-симфонічними засобами) цілісний динамічний світ людини, яка безпосередньо переживає, відкриває в собі і ліричний бік, і справжню силу духу. Кожна з останніх симфоній Моцарта – цілий космос (ніби охоплений кожного разу з нового ракурсу), одночасно співзвучний своїй епосі і спрямований до майбутнього, що виражається інструментально-оркестровою мовою, тобто містить усію вертикаль симфонізму – від минулого, сьогодення до передумов подальшої еволюції оркестрових стилів.

Симфонічні і сонатні відкриття Гайдна і Моцарта у поєднанні принципів та засобів оперної драматургії й інструментальних форм бароко, сприяючи поглибленню контрастів і укрупненню загального плану симфонії, диктуючи нову методику циклізації й внутрішнього зв'язку та справді філософського узагальнення, запроторили шлях до величних симфонічних трагедій і драм Бетховена. Це стало можливим в результаті системної взаємодії вказаних явищ, прийомів і засобів їх глибокого узагальнення. Подібна оперній драматизація

симфонії, здійснена в творчості Моцарта, у Бетховена проростає в масштабний драматичний інструментальний жанр високої музики. Чисто інструментальними засобами досягається вторгнення до таких сфер духовних, філософських, психологічних інтересів, які попередники і сучасники Бетховена тільки спорушували. Гранична лінія між ними (симфонією XVIII століття, передусім) обумовлена галузями ідейно-тематичного змісту, характером і масштабами музичної образності, монументальністю форм, зухвалістю задумів і творчих концепцій. музично-мовними засобами. Так, Бетховен широко і незалежно-вільно розсуває межі своїх симфоній; партитури «Героїчної» та 9-ої симфоній співвідносні – за розмірами (як і драматургічною глибиною втілень) – оперним текстам, а тривалість їх написання сягала Героїчної – півтора роки, П'ятої – три, Дев'ятої – майже десяти років. І хоча Перша симфонія багато в чому спирається на класицистські принципи (ідеї і подання матеріалу), вже в ній проступають деякі риси нового бетховенського стилю (загострена конфліктність партій, міцні кресцендо, визволення в кульмінаціях, досить активна розробковість). Друга симфонія (1802, багато років є обов'язковим твором на конкурсах диригентів) з розгорнутим, філософськи й драматично насиченим, повільно-величним вступом, впевнено-мужнім настроєм, динамікою поступально розгортаємої енергії стає на крок ближче до наступних тріумфально-героїчних, з неодмінним глибоко-натхненим інтимно-ліричним «оборотним боком медалі», полотен. По-справжньому новий щабель масштабного мислення відбувся у Третій симфонії, яку надихнули відомі глобальні соціально-культурні події і відповідні непрості духовні пошуки епохи і особистості. Це вже справжній Бетховен – недосяжний, неосяжний, універсально-глобалізований і неповторний, з величною амплітудою страждань, дії і катартичних виходів, глибиною узагальнень та музично-інструментальних втілень драматичних пристрастей історичної епохи, її глобальних потрясінь і перемог. Тут, в Третій симфонії була остаточно набута героїко-епічна лінія – долання заради Краси, адже тільки у подієвості її пошуку й здобуття впізнається Герой, і не якийсь міфічний, а реальний, з живими ваганнями, сумнівами, прагненням свободи, любові

й радості, але усвідомлюючи право на них. Усе це закарбовано й на мовно-текстологічному й формотворному рівнях: багато-темність сонатного алегро, мотивна розробковість відразу в експозиції, справжня арена дійства⁶³² в значно збільшеній розробці з абсолютно новою (строгий, «поза часом», хорал в гранично віддаленому мінорі) темою; різко дисонантний – накладення домінанти і тоніки – початок репризного розділу у сольній валторни; сильно розгорнута кода, подібна, скоріше до другої розробки. І це нововведення тільки по першій частині. Не менш несподіваними є наступні частини. Третя – похоронний марш, епічно-величний і теж героїчний, з контрастно-світлим тріо і масштабною, з новими варіантами теми аж до фугато, репризою. Події активно відбуваються там, де вони взагалі не очікуються за традиціями. Третя частина циклу – кипуче скерцо (замість менуету), контрастна образність якого виявляє тематичну спорідненість з попередніми темами – закличні інтонації мажорного тризвуку (як ГП першої частини і в тріо другої). Фінал симфонії – справжній тріумф вселенського масштабу, побудований на «збільшених» загальних формах руху (масивні пасажі і потужні акорди тутті; тема, викладена унісоном піщікато, варійована поліфонічно і ритмічно, а інша – співучо-танцювальна (контрданс), у дерев'яних, підлягає надзвичайному розвитку і зіставляється з першою та з новою – у подвійному контрапункті; гранично швидко стверджувальна «кода Радисті». Майже антична епічність Третьої симфонії трансформується у несподівано лаконічну, але напружено-динамічну у стрімкому розвитку «героїчну ідею» П'ятої і далі – з гіпермасштабним розмахом і силою втілюється в Дев'ятій симфонії (тобто ця «гіпертекстова» тематика жодного разу не повторює грані свого розкриття)

Звичайно, масштаб Бетховена не може обмежуватися вказаним боком буття. Четверта симфонія присвячується поетичним його сторінкам – юної енергії, Радості – у вічному русі духу та музично-інструментальних мовних засобів. Абсолютно нетрадиційна Шоста («Пасторальна») симфонія – у шести частинах розгортає цілісну

⁶³² «Музичний Аустерліц», «місцезнаходження генія» – «імператора і армії» в одній особі, за Р. Ролланом.

картину контрастних проявів природної/людської стихії, яка передбачає романтичні «природні» одкровення Берліоза, Шумана, Мендельсона, Ліста та інших. Узагальнено танцювальні образи Сьомої симфонії втілюють різноманітність людського життя, лаконічні змінювані ритмічні фігури дозволяють «без суєти» відчутти чудодійну красу миті та її розгортання/згортання (друга частина), а блискучість танцю демонструє вогненний темперамент як оборотний бік споглядальності-роздуму. Поруч з «великими мазками» Сьомої Восьма симфонія – контрастно-камерна й витончена. І наразі у Дев'ятій симфонії Бетховена вже абсолютно самодостатній і самонарощений інструменталізм «переростає сам себе», залучаючи до симфонічного звучання хор, тромбони, усіма засобами демонструючи грандіозність музики у цілому, стверджуючи симфонію у якості символу «специфічної галузі музично-філософського людинознавства» [251, с. 35], найрідкісніший в історії музики зсув щодо якої у «психології музичної творчості в аспекті втілення і сприйняття» [51, с. 239] відбувся у XVIII столітті, а в творчості Бетховена цей процес остаточно «вінчається твердженням образу різнобічно діяльної, тверезо мислячої і цілком земної людини... В ім'я сфери «людського» XVIII століття вибудовує і відточує грандіозний будинок сонатно-циклічних жанрів, де багатопланово і на різних рівнях (від інтонаційної лексики до жанрової семантики) відтворюються реалії зовнішнього світу і таємниці «людської Психеї», події і цілі людські долі. Але всі вони виявляються «гуманізованими» перш за все тому, що постають в перспективі, в якій вони переживаються людиною (художником, його «героєм» і слухачем). Звідси настільки несхожі загальна емоційна тональність і авторська інтонація в симфоніях Моцарта і Бетховена, Брамса і Чайковського, Малера і Скрябіна, Хіндеміта і Шостаковича, Шнітке і Лютославського. Таким чином, приватне, будучи самим «людським» в системі класичних сонатно-циклічних жанрів, стверджується як основа *семантичного висловлювання*. І саме світ особистості, яка відкрита зовнішньому світу і спирається у своєму світосприйнятті на загальні гуманістичні цінності, досліджує симфонія та інші родові сонатно-циклічні жанри... головний філософсько-дослідницький

інструментарій, яким є симфонічний метод» [51, с. 239]. Така розлога цитата з роботи Г. Демешко наводиться нами задля підтвердження антропологічної, ідеаційно-матеріальної природи музичного інструменталізму, що дозволило йому стати живою, складно-організованою, самонавчальною, замкнено-відкритою системою, здатною транслювати у специфічних мовних формах узагальнено-позачасові смисли.

Симфонізм Бетховена відкрив нові горизонти романтичній симфонії, і у XIX столітті симфонія, на визначення П. Беккера [69], посіла те місце, яке колись належало месам, «страстям», пасіонам – великим духовним жанрам, народженим у музичному професіоналізмі церкви. Насичаючи ідеальну уяву новими соціально-масштабними чуттями і індивідуалізованими людськими переживаннями, симфонія стала дієвим «способом узагальнення за допомогою засобів інструментальної музики», адресованим людству [69, с. 25]. Бетховенська симфонія стала найважливішою художньо-звучною інструментальною формою, яка взагалі «допускала утворення такої єдності (сприймаючої аудиторії)» [там само].

Не вдаючись до багатоскладових аналітичних дискусій щодо походження та взаємовідносин сюїти і сонати бароко [96; 97 та ін.], симфонії зазначимо, що в сама кристалізація цих чисто інструментальних жанрів великої форми (сюди ж примикає й оркестрова симфонія) стала можливою завдяки аналізованим вище структурно-смісловим знахідкам інструментального тексту в «збільшенні» як їх формотворних, так і ідейно-концептуальних завдань і протікала паралельно до оперних творчих пошуків, простуючи до співвідносних художньої цінності, мовно-текстологічної складності й досконалості, системної цілісності й специфічності вираження. Ми згодні з І. Сусидко, яка стверджує, що «арія стала імпульсом, який призвів, в кінцевому рахунку, до появи барокової концертної форми», котра вже в класичну епоху «лягла в основу сонатної форми з подвійною експозицією і надала сонатним *allegri* належного розмаху» [779, с. 145], але наші попередні роздуми та аналізи доводять, що (не при-нижуючи вказаного аріозного впливу) автономізований музичний інструменталізм бароко активно опрацьовував, шукав, експеримен-

тував «всередині» плинного процесу створення системи музично-інструментального мистецтва. Більш того, блискуче мистецтво белькантового співу у своєму становленні «поруч» з інструментальною оперною оркестрою, черпали віртуозно-імпровізаційні (іманентно притаманні інструменталізму) засади у виконавській практиці колег-інструменталістів.

Таким чином, композиторсько-виконавські практики барокового інструменталізму, опинившись в епіцентрі ствердження нової гомофонної парадигми, не тільки виявляють остаточну автономізацію інструментального мистецтва, але й (поруч з оперним) стимулюють і уособлюють відповідні мисленнєві моделі. Інструментальна речовість багатоголосних інструментів (лютні, органу, клавіру) в умовах монотембровості – просторова наочність; моторна віртуозність; необхідність винайдення артикуляційно-динамічного, або висотно-регістрового рельєфу, тембрового співставлення у органа, як майбутніх діалогічних принципів концертності і сонатно-симфонічного мислення; перетворення деяких голосів на акорди – специфічно виявляє нову антропоцентричну гомофонну парадигму, органічно накладаючи її на попередні поліфонічні моделі.

Методика навчання композиційно-композиторської майстерності на клавійних інструментах (*partimenti*, *continuo*) уособлювали подальшу незалежність від слова, винахід безпосередньо на просторі клавіатури різноманітних інструментальних форм фігуративного руху та мелодики; справляли потужний вплив на виконавське мистецтво музикантів, формуючи таким чином новий вектор виконавського і композиторського мислення – музично-інструментального, а також детермінуючи вплив вказаних інструментальних характеристик на формування загальної композиторської і виконавської культур найближчих трьох століть.

Багато з чинників формування нової нормативності доби бароко так чи інакше були пов'язані з композиторсько-виконавськими практиками гри-творення на музичних інструментах.

Ключова для бароко емансипація емоційно-чуттєвих виразових засобів специфічно відтворюється: в тих моторно-віртуозних властивостях, які могли дозволити собі постійно вдосконалювані

інструменти – в мистецтві інструментальної орнаментики, димінування, варіювання, у створюванні інструментальних фактурних (в поліфонній і новій, гомофонній парадигмах, зокрема у фігураційному письмі) і композиційних та жанрових (синкопи, контрасти і повторювання; fuga, фантазія, токата, прелюдія, пасакалія, чаконна, танцювальні і програмні мініатюри та ін.) формул. Різноманітна у фактурно-артикуляційному плані інструментальна моторика концентрувала у автономізованому інструменталізмі енергійно-позитивну експресію чисто інструментальної природи (нагадаємо, кастрати у вузько-віртуозній техніці використовували інструментальний принцип). Інструменти тут опиняються в якості перспективної лабораторії на рівних з вокальними проявами. Що ж до раціонального впорядкування, об'єктивації (зокрема, класицистської) образної сфери – інструменти, озброєні (апробованими і перспективними) специфічними мовно-фактурними засобам, від часів бароко стають незамінними провідниками ідей епохи у їх звучному оформленні.

Розквіт самостійних інструментальних жанрів і формування смислових структур музично-інструментального тексту дозволяють розглядати *інструменталізм як особливий тип мислення*, який істотно відрізняється від вокально-хорового письма попереднього історичного етапу. Серед нових мислительних парадигм «інструментальної доби» – явища віртуозності та імпровізаційності, різного роду фігураційна техніка, органічне поєднання імітаційно-поліфонічних та варіативних структур, віртуозне розцвічування найпростіших мелодійних оборотів або навіть одного звуку, формування спільного (через специфічне) інструментально-фактурного поля з асиміляцією відшліфованих музичною практикою виконавських знахідок (фактурних кліше) – тобто способи всебічної демонстрації художніх і технічних можливостей інструменту у виявленні музично-смислових інтенцій.

Не випадково в цей час формуються і досягають розквіту такі чисто інструментальні жанри, як фантазія, токата, капричіо, концерт, більш за інші схильних до віртуозної імпровізації. Остання проявляється також в практиці різних розшифровок цифрованого баса,

практик *partimenti*, *basso continuo*, в можливості виконавського варіювання повторів *da capo*, і в досить вільному відношенні до темпу. Але найважливішим наслідком «звільнення» музики від тексту стали формування смислових структур музично-інструментального тексту, поступове створення іманентно-музичної логіки форми. І якщо в епоху Відродження остаточно викристалізувався специфічно вокальний тексто-музичний принцип форми (що намітився в середньовіччі), то саме в музиці бароко вперше був знайдений важливий (на кілька попередніх століть) інструментальний принцип – опора на *тему як музичний персонаж, як інструментальний аналог словесного тексту з власними принципами виразовості, власними мовними прийомами*, зокрема, повторюваністю теми, що, з одного боку, закріплює її в свідомості слухача, а з іншого (завдяки можливій варіативності) вносить в неї нові відтінки-сенси, які сприяють розгортанню музичного «сюжету» (афекту, ідеї). Важливими досягненнями бароко також є усвідомлення основних контрастів (віртуозної імпровізації та імітаційності як втілення ідеї протиставлення «хаосу і порядку» – токати; дводольності/тридольності, часто з посиленням їх темпоритмічним швидко/повільно – канцони, капричіо), які будуть характерними для барокових форм вищого порядку (контрастно-складових і циклічних), та певна схильність до тональної єдності форми (поки ще не як відчуття ладу), у внутрішніх каденціях вже немає того розмаїття змінних підвалин, яке було в XV–XVI століттях – переважають тоніка і домінанта (зрідка зустрічаються каденції на III ступені).

Музичне мислення бароко, попри ствердження гомофонної парадигми (зафіксованої в перших великих гомофонних жанрах – оперні, сонаті, концерті, сюїті – що визначили своє панівне становище в європейській музиці на кілька століть вперед) багато в чому зберігало поліфонічний характер. Тому і багато принципів барокового структуро-, формо- і смислотворення склалися спочатку в рамках поліфонічних інструментальних жанрів (в яких і сформувалося розуміння теми як основи музичної композиції), передусім – у фузі.

І хоча епоха бароко виявляла ще низку прикордонних станів музики у цілому (не остаточно подолавши межі свого прикладного –

в максимально широкому сенсі – статусу), вона вже виробила і продемонструвала всі необхідні позиції, які дозволили б сприймати її як самодостатню (це стало явним трохи згодом – саме після активного пошуку «власної самототожності і самодостатності і далі – симфонічності»⁶³³) [308, с. 325]), з її безперервним розвитком інтонаційної ідеї (що в інструментальному звучанні стає більш наочним як чисто музичне, поза вербального нашарування).

В епоху бароко запозичення вокального та іншої інструментального матеріалу мали універсальне значення, оскільки відображали генетичний зв'язок виконавської практики, теоретичної думки (в тому числі, пошуків шляхів винаходу нових інструментів на основі вже існуючих) і практики музичного творення. За допомогою перевикладення (ще не перекладення) запозиченого тематичного матеріалу (транскрипції, обробки, аранжування, а також варіації або фантазії) складався репертуар усіх інструментальних шкіл (у ХХ столітті така практика була інтуїтивно відтворена у розвитку молодого виконавства на модернізованих народних інструментах). Спільне інструментально-репертуарне поле того часу з асиміляцією відшліфованих музичною практикою виконавських знахідок (фактурних кліше) в музично-інструментальних текстах практично усіх інструментальних культур утворили загальну властивість полівалентності. Але цей процес відпочатку був одночасно неминуче пов'язаним з адаптацією «чужого» музичного матеріалу до акустичних, технічних, фактурних (конструктивно-органологічних), аплікатурно-позиційних, ладово-інтонаційних, виразово-експресивних (виконавських) можливостей конкретних інструментів, спонукаючи до

⁶³³ Продовжуючи розміркування над явищем симфонізму у цілому, К. Зенкін фіксує у барочній музиці виражену (цілісну) стильову якість. На його думку, чергування «окремих моментів» несимфонічної барокової форми, з одного боку, демонструє відсутність «безперервності музичної свідомості», але з іншого – «може і з'явитися особливим способом бачення (курсів мій – А.Ч.) на тлі принципово знайденої безперервності – скажімо, в картинно-епічному симфонізмі Римського-Корсакова і Сметани, в сонатних формах Брукнера, Прокоф'єва або в багаточастинних циклах (на зразок «Крейслеріани» Шумана, Прелюдій ор. 28 Шопена і Чотирнадцятої симфонії Шостаковича)... з ще більшою очевидністю, ніж навіть до музики бароко, це докладається до новітніх композицій авангарду і поставангарду... Бароко і авангард симетрично обрамляють епоху симфонізму: музика бароко ще не стала в повній мірі самодостатньою, музика авангарду намагається відторгнути або відторгає зазначену самодостатність» [308, с. 326–327].

розвитку виконавських та органологічних властивостей інструменталізму та принципів організації інструментального тексту. Природна барокова «темброва варіативність а ргіогі» виступає знаковим творчим пошуком, який «не припиняється зі створенням нотного тексту, а передається як естафета виконавцю» [345, с. 123–124], активізуючи, у свою чергу, мобільність інших компонентів музичного змісту – орнаментальних, фактурних, артикуляційних, динамічних тощо. Інструментальна музика бароко формується, таким чином, з одного боку – «крізь призму численних перетворень і сталих модифікацій типологічних жанрових (крім бассо-остинато, утворюються фуга, скіта, початкова сонатність та ін.) моделей, з іншого – акустичних, технічних, темброво-реєстрових (органологічних) можливостей інструментів (фактурних інструментальних моделей), функціонуючи за принципом «жанр в жанрі», «текст у тексті» (І. Алексеева).

Бароковий (клавірний, органний, скрипковий) текст вже вводить музичний інструменталізм до такого системного статусу, фіксуючи «немиттєвий інсайт» епохального мистецтва. В цю історичну епоху склалася парадигма музики Нового часу: музика як думка і мова, як афект, як філософія, етика і естетика. Відбулося становлення найважливіших інструментальних жанрів: інструментального концерту, сонати (поруч з вокально-інструментальними – оперою, кантатою, ораторією).

XVIII століття принесло багато нового в музичну творчість, причому перша половина представляла як би єдиний етап поступального руху, а друга – вже наступний, класицистський. Європейська музична культура другої половини XVIII століття була надзвичайно плідною: інтенсивно формуються і розвиваються класичні жанри інструментальної музики – сольний інструментальний концерт (який еволюціонував від староконцертних форм бароко до високих взірців зрілого класицизму), соната, прогресує оркестрове музичування, складається сонатно-симфонічний цикл. Найважливішу роль в становленні музичного класицизму зіграли оркестрові досягнення композиторів мангеймської школи, а основними віхами еволюції класичного стилю до кінця XVIII століття стали ранні

і «Лондонські» симфонії Й. Гайдна, симфонії В. А. Моцарта, що стали необхідним кроком до всеохоплюючого симфонізму Л. Бетховена – специфічної музично-інструментальної форми і типу мислення, які уособлювали мистецтво розуміння й відчуття людини, про людину і про «все, що її стосується». Інструментально-циклічні форми бароко-класицизму стверджують інше, ієрархічне уявлення про цілісність. Змістовний «центр ваги» поліфонічного циклу – фуга – синонім утверджуючогося раціонально-аналітичного, хоча ще й не цілком індивідуалізованого мислення: сонатно-симфонічного циклу – його «головна частина»: сонатне алегро. Вперше уособлюючи емансиповані особистісне свідомість і визначаючи семантику даного жанру-циклу, ця частина робить його в буквальному сенсі сонатно-симфонічним. Більш того – зумовлює всю подальшу логіку багатопланових циклічних зв'язків. Усе відтворюється за допомогою і на основі *утворення інструментально-музичної мови* як, яка дозволяє власними специфічними засобами і прийомами втілювати різноманітні смисли – від побутових, характерних, жанрово обумовлених до індивідуально-психологічних, глибоко інтимних або глобалізовано-вселенських, складних філософських концепцій.

3.2. Деякі пролонгації у саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва

Аналіз окремих характерних рис функціонування системи музично-інструментального мистецтва після його «вибуху» в автономізованій якості дозволяє виявляти утворення концепції «абсолютної музики» як одного з наслідків автономізації музично-інструментального мистецтва і затвердження тези про те, що власне інструментальна культура є музикою як такою. Це стає підставою для виокремлення понятійно-категоріального поля терміну «абсолютна музика» у розвитку академічного музичного інструменталізму, його роль в історії та теорії музики, та виявлення значення у затвердженні на теоретичному і практичному рівнях уявлення

про інструментальну парадигму музики. Треба вказати, що ключовою ідеєю «абсолютної музики» виступила ідея безпосередності вираження Абсолюту, поза вербальної або іншої позамузичної підтримки, як мистецтво звуків у буквальному сенсі цього слова, що пов'язане з природою й можливостями автономізованого музичного інструменталізму. Із цим виходом нового музичного феномена на власне естетичну сутність (позначену пізніше Вагнером) і пов'язана поява в німецькій естетичній науці терміну «абсолютна музика». Філософська ідея абсолюту в інструментальній музиці стверджувалась у теоретичних судженнях (і композиторській творчості) романтиків (Ф. Ліст, Ш. Гуно, Г. Ларош та ін.), милування яких свободою й незалежністю музичного інструменталізму цілком відбивало нові ідеали епохи (що не завадило Лісту, наприклад, стати фундатором нової романтичної програмності як логічного наступного витку функціонування інструментальної системи після «абсолютності».

Концепція «абсолютної музики» теоретично відокремлює «чисту» музику від програмної, однак нерідко визначити границі між абсолютною й програмною музикою представляється досить складним (достатньо згадати відомий вислів П. Чайковського). Не дивлячись на справедливую критику позицій концепції «абсолютна музика», вона виконала свою позитивну роль щодо подальшого розвитку системи музично-інструментального мистецтва, стверджуючи наростаючу впливовість інструментального компоненту музики. На користь інструментально-музичної парадигми виступає освітня система музики (від прадавніх часів до сьогодення), яка має на увазі спирання на навички інструментальної гри, інструментального інтонування, інструментальний репертуар.

Сила «абсолютної музики» така, що «музика залишається самодостатньою й без усякого слова», – затверджує В. Холопова [846, с. 192], використовуючи німецький термін XIX століття, не сприйнятий у вітчизняному музикознавстві (слов'янська музична думка віддавала перевагу вираженню «чиста, безпрограмна інструментальна музика»). Однак саме поняття «абсолютної музики» свого часу підняло симфонію бетховенського типу на вищий щабель музичної й художньої ієрархії, затвердивши тезу про те, що власне

інструментальна культура є музикою як такою (нагадаємо, що диференціація вже автономної якості музики на вокальну й інструментальну відбивається в народній термінології як опозиція «музика – спів»: «музикою» у народі називають *інструментальне* музичування [532, с. 92]). Але, за твердженням В. Холопової, парадигма абсолютної музики «продовжує діяти й понині» [846, с. 29], а «здане до архіву» поняття, на думку Т. Чередниченко, «не скасовує проблеми збігу конкретної музичної творчості із сутнісною повнотою можливостей мистецтва звуків» [5, с. 13]. Неактуальність даної проблеми в сьогоденній культурній ситуації «рівнозначна її актуальності – як історичної «крапки відліку» для розуміння сучасності» [там само]. Саме тому виникає необхідність поняттєво-змістовного, естетико-історичного, музикознавчого аналізу поняття «абсолютна музика», виявлення його значення в розвитку академічної інструментальної музичної культури й розуміння місця цієї останньої в культурі й мистецтві.

Обґрунтування й визнання автономності «чистої», «абсолютної» – інструментальної музики формувалося теоретиками мистецтва від XVIII століття, чому передував досить довгий період становлення незалежного статусу музики як самостійного мистецтва – у її різних видових категоріях. Власне дослідження суті – дефініція – поняття «музика» залишається відкритим процесом у роботі теоретиків різних гуманітарних сфер – музикознавства, філософії, естетики, культурології, соціології й навіть медицини – і сьогодні. Так, В. Холопова присвятила такому дослідженню більш 25 років [846]. Варто відзначити й активізацію дисертаційних досліджень питання в області філософських наук в останні десятиліття, що виступає цілком аргументованим як з урахуванням античної «генетики» ставлення до музики, так і через висоту, значущість і складності музичних ідей. Останні сьогодні очевидно виявляють споріднення концептуальності філософського мислення.

Відомо, що у своїй філософській системі Гегель розглядає послідовний процес розвитку різних щаблів людської свідомості: від нижчої форми (безпосереднього почуттєвого сприйняття) – до вищої (абсолютного, або чистого, знання), де зовнішні предмети

повністю переборені й дух мислить тільки власну сутність. Абсолютний дух, у свою чергу, проходить три щаблі розвитку – мистецтво, релігію й філософію. При цьому «мистецтво, за Гегелем, – це *безпосередня форма знання абсолютної ідеї (курсив наш – А. Ч.)*» [439, с. 56], релігія – своїм джерелом одкровення має Бога, філософія – це вищий щабель розвитку абсолютного духу, «повне розкриття істини, що втримується в мистецтві й релігії. У філософії ідея пізнає саму себе, вона піднімається до свого «чистого принципу», з'єднує кінець абсолютної ідеї з її початком» [там само]. Якщо, за Гегелем, філософія – це світ, «схоплений думкою», а сам світ є абсолютною ідеєю, то відбувається «бажана завершеність» розвитку абсолютної ідеї [193, с. 394]. Однак, за слушною вказівкою В. Холопової, вже після смерті великого філософа музика підніметься до обох більш високих (ніж мистецтво) гегелівських щаблів Абсолютного духу: її роль у суспільстві й свідомості почнуть порівнювати з релігією й філософією (що спостерігалось вже в Давній Греції, але інакше – музика вважалася не тільки й не стільки мистецтвом, скільки наукою, засобом виховання, терапії й керування, тобто виходила за рамки мистецтва [410]). Власне, музикознавці кінця ХХ – початку ХХІ століть оголосять концептуалізм не просто своїм предметом, але ідейною основою музики [791, с. 28–30]. Більше того, доведені до досконалості протягом XVII – ХХ століть «емоційні можливості й найвищий логічний взаємозв'язок усіх елементів музики» (В. Холопова) дозволили цьому виду мистецтва передавати своєю «безсловесною мовою» навіть те, «що неможливо було висловити у вигляді філософських ідей» [846, с. 23]. Очевидним провідником і основоположником цього концептуально-філософсько-музичного шляху – шляху чистого безпрограмного, невербального інструменталізму – став Бетховен, що породило бетховеноцентризм подальшої музичної думки» [846, с. 98]. Тим часом, емансипація музики фактично відбулася в епоху Й.С. Баха, і «не стала тут помітною, оскільки Бах оточував її «завісою словесних емблем»» [там само]. Однак твердження «нового мистецтва звуків у точному змісті слова» (Г. Берліоз) було б неможливим без триваючої протягом усієї творчості віденського класицизму канонізації музичної мови,

жанрів, форм, інструментального складу симфонічного оркестру й струнного квартету, мажоро-мінорної системи, індивідуальності й неповторності музичного твору, композитора й виконавця, свободи (музики й музиканта) від ритуально-обрядової залежності. Власне «априорно евристичний» характер музичного бароко, що характеризується, насамперед, «виникненням опери, становленням інструментального концерту, появою концертних залів, внесенням нечуваної сили афектів енергією, що ніколи не існувала раніше, моторного руху» привів до історично нового поняття «музика». Перераховані найбільші відкриття мистецтва у великій мері сформувалися в інструментальній («абсолютній») музиці (включаючи вплив розвиненого музичного інструменталізму на оперу). Це нове поняття музики від епохи бароко стає виразником нового шляху музики.

В епоху романтизму «музичне» осмислюється як повноправна філософська категорія; музика синонімізується зі справжньою художністю, стає еталоном домірності й спряженості форм, гармонійної цілісності й завершеності художніх створінь (Лосев у різних своїх роботах, неодноразово й послідовно, проводить думку про музику як найкращу з моделей діалектичного *становлення*). Саме у цю епоху стверджується поняття «абсолютної музики». Слід зазначити, що на формування світу ідей про музику в культурі ХІХ ст. істотний вплив виявили філософські ідеї Ф. Шеллінга, у яких музика усвідомлюється як ритм прототипів природи й власне універсуму, а також А. Шопенгауера, який усьому світу давав міфологічне тлумачення, інтерпретуючи його як музичний твір, а музику – як засіб збагнення цього світу, що має можливість у загальних формах виразити те, що інші форми духу виражають як частини [931]. Зазначені філософські парадигми яскравіше всього виявилися в інструментальних формах абсолютної, «чистої» музики. Схожі позиції виявляв і Ф. Ніцше: «Найбільш зрозумілим у мові є не слово, а тон, сила, модуляція, темп... – коротше, музика за словом... наразі все те, що не може бути написане» [595, с. 751].

Філософська думка ХХ століття поглиблювала філософські паралелі музики, яка за О. Лосевим, відрізняється від чистої думки, відсутністю пізнавальної оформленості, але дає чисту якість, обер-

тає нас до самої сутності миру. Думка О. Лосева про те, що «*музика напружується до слова, до Логосу*», – саме про *Логос*, про «ту вищу субстанціональність, до якої завжди спрямована велика музика – будь то міфологічний Хаос або ж Логос Нового Завіту» [478, с. 606]. Розрізняючи в плані піднесення («восторжения», рос.) людського духу три стани – повсякденну реальність життя занепакої людини (її «практичне існування»), мистецтво й молитву в подвигу «умного делания» (рос.), О. Лосев відзначає, що «із усіх мистецтв одна лише музика наближається за значенням до розумної молитви», і «вище музики – тільки молитва» [478, с. 908]. Принципова формула Лосева: художня форма є особистість як символ, або символ як особистість – говорить про сутність вираження, пов'язаного з «досвідом абсолютної Особистості». З іншого боку, у своїй спрямованості до людини музика несе два основні світовідчуття, що існують як протилежності, умовно порівнювані з «спогляданням» і «дією». Ціннісне естетичне переживання зближає музичне й релігійне: відчуття прекрасного й піднесеного. Мова йде в Лосева про захват, екстаз, викликаний музично-естетичним буттям, що сплітаються з релігійним світоглядом, світовідчуттям любові й природи, абсолютними цінностями

Адже метафізичний простір, яким обдаровує нас музика, має глибоку основу, що повертає нас до першооснов людського буття. Музика, яка, здалося б, явно протистоїть за своєю природою «раціональності» на користь «вимислу», насправді підтверджує самим фактом свого існування й багатовікового розвитку можливість насиченого філософічного відношення з виходом на Абсолют. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століть сама музика стає підставою для філософських суджень і висновків [550; 846 та ін.]. Подібне з'єднання становить сутність музичної філософії Т. Адорно, який «перевіряє філософію мистецтвом» (а не навпаки), тому що «сугубо конкретний досвід слухання й збагнення музики спричиняє філософське тлумачення й філософські висновки» [550, с. 310]. На «обмін місцями» музики й філософії сьогодні вказує й В. Холопова [846, с. 35].

Таким чином, у ході розвитку «абсолютної музики», в гегелівській тріаді «теза – антитезис – синтез» (яка робить його

філософську систему строгою, чіткою, дозволяє показати поступальний характер розвитку світу) сьогодні відбувається діалектична заміна, тобто «бажана завершеність» розвитку абсолютної ідеї тепер відбувається саме в музиці.

Прийнято вважати, що самий термін «абсолютна музика» уперше використовується Р. Вагнером (1846 г.) у його «Програмі» до Дев'ятої симфонії Бетховена у значенні «вищих виразних можливостей самостійного мистецтва звуків» [5, с. 12]. Однак В. Холопова, слідом за К. Дальхаузом – автором книги «Ідея абсолютної музики» (1978), затверджує, що поняття сформувалося в романтичній музичній естетиці ще близько 1800 року, насамперед у судженнях трьох письменників – В. Вакенродера («Вчення про душу сьогоднішньої інструментальної музики»), Л. Тіка (стаття «Симфонія») і В. Гофмана (рецензія на П'яту симфонію Бетховена) [846, с. 26]. Ці автори під «абсолютною» розуміли «власне музику», «музику як таку», «чисто інструментальну, вільну від словесного тексту, функціонального призначення й емпірично сприйманих афектів» [там само] (останнє, втім сильно суперечило високому емоційному розжаренню романтизму й тому, очевидно, викликало активне неприйняття російської школи XIX століття з її «стихією музичною» (Б. Асаф'єв), і «здивувало» В. Холопову на початку століття XXI).

Адже ключовою ідеєю «абсолютної музики» виступила емансипація музичного інструменталізму і пов'язана з його природою й можливостями безпосередність вираження Абсолюту. Нагадаємо, що сам процес музично-інструментальної емансипації відбувся сторіччям раніше, від початку XVII століття, і протікав досить складно й не завжди рівно. Впритул же до XVII століття інструментальна музика носила прикладне функціональне значення й підкорялася більш «важливій і високій» – вокальній. У XVII столітті, навіть в умовах розпочатої автономізації, довгий час існувала традиція проєкції вокальної музики на інструментальну як у питаннях звукоі темоутворення, так і у галузі риторики (у вокальному мистецтві цей зв'язок логічно обумовлювався наявністю слова). Втім, вже у XVIII столітті відомі спроби встановити паралелі між риторикою та інструментальною виконавською й композиторською практикою.

Зокрема, Л. Пилаєва приводить висловлення французького клавесиніста де Сен-Ламбера, котрий опублікував два музичні трактати, у яких одержала відбиття й риторична проблематика клавесинового інструменталізму [661, с. 12]. Так, Сен-Ламбер вказує, що скоріше «зразки красномовства схожі на музичну п'єсу, тому що гармонія, ритм, такт, розмір та інші подібні речі, котрих дотримується вправний оратор у складанні своїх творів, належать більш музиці, ніж риторичі» [там само].

Німець Маттезон, за міркуванням К. Дальхауза, фактично висуває тезу про естетичне право інструментальної музики на власний статус і називає це «звуковою мовою» (Klangrede) [цит. за 661, с. 13]. На риторичну проблематику спеціально звертали увагу І. Форкель, Г. Кох, ін., а сама риторика зіграла, безумовно, найважливішу роль у становленні й розвитку форм інструментальної музики (хоча Дальхауз, що визнавав важливість категорій ораторської мови для музики, застерігав від надмірно прямолінійних аналогій). Естетична наука XVIII в. розглядає інструментальну музику, що вже виділилася на практиці на той час, у контексті теорії «подвійного мімезису» (подвійного наслідування): вокальна музика наслідує «природу», інструментальна – вокальну. Багато дослідників (у тому числі, сучасних) вважають, що інструментальна музика має більш пізніше в порівнянні з вокальною походження [940]. Інші (наприклад, І. Мациєвський [532], О. Неустроев [590], І. Земцовський [304], ін.), визнаючи первісний нерозривний зв'язок з вокалом, затверджують, що інструментальне музикування, споконвічно пов'язане з життєво необхідними процесами... а також ритуальними обрядами із прихованням людського голосу, робить інструменти й інструменталізм певними «знаковими носіями». А у такій знаковості – «позавербальна трансляційна система» спрацьовує й за «межами власне трудового досвіду» [532, с. 7] і ритуальних дій. Гіпотеза, згідно з якою походження музичних інструментів не пов'язане з вокальною музикою і могло навіть передувати їй, висловлювалася вже багато років тому [590]. Визрівання музики «з немусики» І. Земцовський вбачає «не тільки як «механічний» процес вичленування-виділення музичного інструменту», але і як становлення нової якості:

«Можна стверджувати, що історично музичний інструмент – це ... якийсь новий, взаємоперехідний синтез, якесь нове, небуденне мислення, нарешті» [304, с. 127].

На рубежі XVIII–XIX століть музика остаточно закріпила свій автономний статус – здатність виразити все, не потребуючи будь-якої підтримки, це «мистецтво звуків у точному змісті цього слова... незалежне від усіх інших», «прекрасне, всемогутнє», з «цілим світом почуттів і відчуттів» (Г. Берліоз, цит. по [846, с. 26]). А музичний інструмент тут виступає як «дивний збіг звукового і зримого та, одночасно, збіг безтілесного (тобто інтонування) і тілесного (знаряддя, конфігурація, рух; утворення системи: «знаряддя – тіло – знаряддя» і т. д.)» [304, с. 127]. Саме в цей період музика починає вимагати «специфічно естетичної уваги, певної цілеспрямованої установки слуху, навички слухати музику «зсередини» музичного твору, як думка й зміст» [304, с. 9]. Із цим виходом нового музичного феномена на власне естетичну сутність (позначену пізніше Вагнером) і пов'язана поява в німецькій естетичній науці терміну «абсолютна музика». Відзначимо, що німецька наукова (і, у тому числі, музично-теоретична) думка в цілому мала в Європі досить широке поширення, відрізнялася стрункістю й систематичністю викладу, повнотою охоплення явищ і музичної практики. При цьому у Німеччині вся проблематика естетичного перебувала під заступництвом систематичної філософії, і такого строгого виховання й подібної теоретичної дисципліни не мала ані естетика Франції, ані естетика Англії [940, с. 11], ні (додамо) Росії. «Абсолютна музика» стає одним із центральних понять музичної естетики XIX – першої половини XX століття саме завдяки німецькій філософії, у якій термін «абсолютний» мав широкий спектр значень (активно освоювалися поняття абсолютних ідей, духу, тотожності, розуму і т. д.). Із зазначеного спектра естетична концепція «абсолютної музики» почерпнула, насамперед, значення «вищого», «ідеального», «самодостатньої сутності».

Філософська ідея абсолюту в інструментальній музиці (на противагу рангової переваги вокальних жанрів у Руссо, Канта, у теорії музичних афектів Дідро й ін.) стверджувалась у теоретичних судженнях (і композиторській творчості) романтиків (Ф. Ліст,

Ш. Гуно, Г. Ларош та ін.). Т. Чередниченко вже в ХХІ столітті вказує, що «абсолютною музикою називали інструментальні твори, вільні від прикладних функцій і не пов'язані із програмністю» [846, с. 27]. Замилування перших романтиків свободою й незалежністю музичного інструменталізму цілком відбивало нові ідеали епохи: інструментальна музика «сама створює собі правила» (Вакенродер), перетворює симфонію в «Драму в інструментах» (Вакенродер, Тік), «піднімається над обмеженістю кінцевого, наближаючись до нескінченного» (Гофман) [цит. за 846, с. 27].

Вагнер також позначав терміном «абсолютна» музику, яка безпосередньо виражає «нескінченне», виявляє свободу від танцювального й мовного коренів (в емансипації музики від мови вбачав її «абсолютність» і Ф. Ніцше). Паралельно в понятійному полі Вагнера виявляються вираження «абсолютна мова звуків», «абсолютна мелодія», «абсолютна гармонія». Слід зазначити, що надалі, як під впливом Фейєрбаха, що полемізував з «абсолютною філософією» Гегеля, так і з власних ідей про «художній твір майбутнього» у Вагнера змінюється відношення до терміна. У 1850-ті роки композитор має на увазі під ним «часткове мистецтво», що відділилося від свого коріння (слова й танцю в давньогрецькій трагедії) і тому занепало до рівня «порожньої абстракції» [5]. Подібних формально-об'єктивних висновків досягли й засновники терміну. Так, Гофман застосував термін «структура» [цит. за 846, с. 27]. Однак на піку романтизму ще більш жорстко виявила формальні позиції не німецька, а чесько-австрійська естетична школа в особі Є. Гансліка, Р. Циммермана, О. Гостинського. Перший пропонує повне звільнення від позамузичних асоціацій, звівши смисл та предмет музики до «звучних рухливих форм»; другий взагалі заявив, що «сфера музики – звукові уявлення, які не є ні почуттями, ні думками»; третій назвав інструментальну музику формальною, безпредметною [цит. за 846, с. 27], що, до речі, знайшов неприйнятним товаришувавший з Гансліком Й. Брамс.

Але наразі музична естетика «обрала» перший зазначений Вагнером смисл, який уводить до поняття «абстрактної музики» уявлення про вичерпний прояв музичної специфіки, її властиво естетичної сущності.

Починаючи з останньої третини XIX століття термін «абсолютна музика» ототожнюється з ідеальною схематикою музичних форм, з тектонікою композиції (О. Гостинський, 1877, А. Хальм, 1913) – формальна лінія, але також – зі свободою творчості від традиційних структурних шаблонів (Ф. Бузоні, 1906, уважав зразками абсолютної музики прелюдії та сполучні фрагменти бетховенських творів, оскільки вони позбавлені симетрії та періодичності). К. Дальхауз і Т. Чередниченко співвідносять його позицію з ідеєю А. Шенберга про «музичну прозу» (1950) – вищому прояві специфіки музики.

Основні поняття концепції «Абсолютної музики» підсумовуються в книзі Е. Курта про Брукнера (1925 р.). Курт слушно виділяє два основні значення терміна «абсолютна музика», усталені до його часу і актуальні до нашого – 1) автономний інструментальний твір; 2) музичне втілення вищих духовних начал («абсолюту»). Схожі два аспекти поняття демонструє й О. Лосев: «Під «абсолютною», або «чистою» музикою я розумію музику, позбавлену всяких зорових, словесних та інших немусичних образів. Чиста музика – та, яка не містить у собі ніякої сторонньої «програми» і є тільки чиста звучність» [478, с. 14] – але з виявленням ликом Божества, зверненням до людини, відзначена серед інших мистецтв як «молитва».

Концепція «абсолютної музики» відокремлює «чисту» музику від програмної («образотворчої»), якій притаманне вираження чогонебудь певного. Однак нерідко визначити границі між абсолютною й програмною музикою представляється досить складним. Стосовно програмності музики та її абсолютного характеру питання можна вважати відкритим у світлі відомого вислову П. Чайковського. Відчуження поняття «абсолютної музики» на теренах вітчизняного музикознавства пояснюється вказаними вище та запереченням у ній «емпірично сприйманих афектів» та «стихією музичною» російської композиторської школи XIX століття.

Взагалі ж, концепція «абсолютної музики» неодноразово зазнавала критики із різноманітних, часто протилежних, позицій. Так Гегель виступав проти неї, вважаючи що «інструментальна музика... не є мистецтвом взагалі». Р. Вагнер кінцем кінцем дійшов висновку, що «там, де музика не може йти далі, приходить слово» і тому

Дев'яту Симфонію Бетховена він називав «похоронним дзенькотом симфонії». На думку Г. Еггебрехта концепція «абсолютної музики» недооцінює багатоскладність обладнання музики й механізму її психологічного впливу, а також ігнорує ту обставину, що навіть найабстрактніший музичний структурі притаманний змістовний початок. С. Мак-Кларі дещо наслідує П. Чайковського, стверджуючи, що будь-яка музика явно чи ні, містить неявну програму. Кречмар заперечував саме поняття «абсолютної музики» у річищі герменевтичної теорії. В. Карп констатує, що спостерігається постійне коливання між двома полюсами музики – абсолютною та програмною [6]. Це, до речі, не єдина пара полюсів. Так, висока музика має непереборну подвійність: релігійно-трансцендентний зміст, аскетизм глибина, спокій (висловлення Ф. Шлейермахер, О. Лосев, С. Губайдуліна, Г. Свиридов) – і почуттєва реальність, пов'язана із щиросердечним началом. О. Лосев вказує на «споглядання» і «дію», притаманні музиці у її спрямованості до людини. Усе це ускладнює понятійне поле терміну.

Втім, поняття «абсолютна музика» зіграло велику роль в історії та теорії музики, затвердивши на теоретичному і практичному рівнях уявлення про те, що саме інструментальне мистецтво є власне музикою. Під формою вираження цього високого мистецтва насамперед розуміють симфонію бетховенського типу, концертний і сонатний інструментальний жанри. На користь «інструментально-музичної парадигми» виступає освітня система музики (від прадавніх часів по сьогодні), яка має на увазі опору на навички інструментальної гри, інструментального інтонування, інструментальний репертуар. У контексті поняття «абсолютна» («чиста», інструментальна, автономна) музика викристалізовувалися й вивчалися явища й поняття, а також корінні властивості музики як виду мистецтва, такі як «позапонятійність», «невербальність», «внутрішня сутність», «чистий зміст», «ідеаційність», «височина», «поетичність», «світ духу», «нескінченність», «нескінченна мелодія», «нескінченна гармонія», «нова естетика числа», «конкретна музика» і т. д. За К. Дальхаузом, інструментальна музика як позбавлена асоціацій з текстом і програмою вимагає «особливо глибокої уваги,

особливо зосередженого вслуховування, вона, зрештою заміщає церковну музику на п'єдесталі «святого мистецтва» [872, с. 143]. Тобто музика займає *найближчий до Абсолюту* ієрархічний щабель і у цьому розумінні законно виступає «абсолютною». Її часом надмірне теоретизування й філософізація виправдані тим, що академічна музика завжди розбудовувалася на тлі сформульованих ідей («навчань батьків церкви, рішень церковних соборів, указів і постанов світської влади, художніх маніфестів, професійних правил майстрів і т. д.» [846, с. 202]), чого позбавлений, наприклад, фольклор, де існує лише рівень естетичної організації.

У результаті теоретико-історичного огляду поняття «абсолютна музика» можна дійти висновку про його необоротну спряженість у поняттєво-змістовному полі з поняттями «автономна», «інструментальна», «вокальна», «вокально-інструментальна», «програмна», «прикладна» музика. На наш погляд ці взаємини складаються у такі пари синонімічного, антонімічного нахилів, а також співвідношення порядку «ціле – часткове». «Плаваючі границі» таких визначень пов'язані з бінарним значенням терміну (Е. Курт – знач. 1 і знач. 2).

1) «часткове / ціле»: «абсолютна 1», «абсолютна 2» / «автономна», «академічна»;

2) «ціле/часткове»: «абсолютна 1», «абсолютна 2» – «інструментальна», «абсолютна 2» – «вокально-інструментальна» академічні;

3) синонімічні: «абсолютна 1» – «інструментальна академічна»; «абсолютна 2» – «академічна» (інструментальна й вокально-інструментальна);

4) антонімічні: «абсолютна 1» – «вокальна», «вокально-інструментальна»; «абсолютна 1», «абсолютна 2» – «прикладна»; «абсолютна 1», «абсолютна 2» – «програмна» (однак «програмна» через значеннєву рухливість цього терміну – згадаємо П. Чайковського – може виступати й у інших співвідношеннях, наприклад «ціле – часткове»; так «Пори року» Вівальді не можуть розглядатися як абсолютна музика, оскільки містять велику кількість дескрипторів).

У сучасній музиці зростає роль позамузичних засобів вираження у музичних смислах. Більшість дослідників доходять висновку, що музика представляє багато із значень та змістів, які розуміються у термінах концепції «абсолютної музики».

Таким чином, у контексті поняття «абсолютна» («чиста», інструментальна, автономна) музика викристалізовувалися й вивчалися явища й поняття, а також корінні властивості музики як виду мистецтва, такі як «позапонятійність», «невербальність», «внутрішня сутність», «чистий зміст», «ідеаційність», «височина», «поетичність», «світ духу», «нескінченність», «нескінченна мелодія», «нескінченна гармонія», «нова естетика числа», «конкретна музика» і т. д. Тобто музика займає найближчий до Абсолюту ієрархічний щабель і у цьому розумінні законно виступає «абсолютною». Її часом надмірне теоретизування й філософізація виправдані тим, що академічна музика завжди розбудовувалася на тлі формульованих ідей, чого позбавлений, наприклад, фольклор, де існує лише рівень естетичної організації.

Концептуально нові ідеї романтизму викликали до життя нові форми музичного мислення та музичної мови. На наш погляд, ключовим моментом для романтичного інструменталізму та музичного мистецтва у цілому треба вважати «вибух» фортепіано у першій третині ХХ ст. Поява цього універсального у своїх проявах, комплементарного (який уособив весь попередній музично-інструментальний – сольний, ансамблевий, оркестровий) фортепіано прийшлася якраз до запитів романтиків – Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана та інших. Народження нової мистецької якості ХІХ століття – концертного віртуозного виконавства був пов'язаний, передусім, з цим інструментом, хоча скрипка Н. Паганіні, поруч з фортепіано, зробила свій непересічний внесок у цей процес. Разом з тим вона не володіла у повному обсязі універсальністю-оркестральністю фортепіано, яке на початку ХІХ століття поставало найкращим «засобом поширення музики» (Г. Шонберг [930]), «оркестром в одних руках», найважливішим провідником як професійного (соло, в ансамблевих складах і акомпанементі), так і побутового музикування. «Це був не тільки улюблений інструмент

музикантів-романтиків, це був інструмент, необхідний в побуті... Фортепіано, подібно фонографу ХХ століття, було засобом поширення музики. Як тільки з'являлася нова симфонія, камерна музика або навіть опера, тут же з'являлися і перекладення дво- або чотириручні, для одного або декількох роялів. Так знайомилися з музикою в ті дні, і це був єдиний спосіб як для професіоналів, так і для широкого загалу... Оскільки безліч людей вміло грати на фортепіано, всі вони хотіли слухати піаністів. І ця потреба була задоволена» [930, с. 117].

На наш погляд, комплементарний інструмент такого рівня (великого значення тут набуває винахід педалі) виник саме у потрібний час – повністю пристосований до усіх потреб народжуваних романтичних музичних концепцій (наддчуттєвість звукового вираження, звільнення від суворої метричної «сітки», дихання широкого масштабу, мелодизація усіх шарів інструментальної фактури, максимальний розквіт гармонічних барв, наразі – яскрава концертна сольність виконавського мистецтва). Багатоголосне, великого оркестрового діапазону фортепіано, з наочно геометричним відтворенням своєї «оркестрової» партитури за комплементарним принципом узагальнило інструментальні можливості багатьох інструментів, ансамблів і самого оркестру. При цьому фортепіано володіє природною тембральною нейтральністю, позбавленою характерності духових або смичкових інструментів, але ця нейтральність тембру та оркестральність дають йому можливість відтворення найрізноманітніших іншоінструментальних фактурних кліше, при здатності створювати власні. Попередники фортепіано – клавіри та орган – володіючи певними комплементарними ознаками, не мали вказаних можливостей у повному обсязі (невеликий діапазон клавірів, слабкий звук, особливості механіки клавірів; масштабність та церковна «репутація» органа, неможливість гнучкої динаміки та артикуляції; вимоги музичної мови епохи). Артикуляційно-динамічна гнучкість, педаль і оркестральність фортепіано відразу висунули його на авансцену нового романтичного музичного мистецтва.

Таким чином, сам інструмент, виконавські вимоги та виконувана на ньому музика буквально відтворював художні і музичні (музично-

інструментальні) цінності романтичної епохи. Поява фортепіано на піку інструментальної автономізації зафіксувало остаточну емансипацію музично-інструментального мистецтва. Саме в цей час, за активною участю фортепіано і виконавців на ньому, кристалізувалися «... самосвідомість музики як змістового і смислового мистецтва» [550, с. 135], формувався новий феномен композитора-віртуоза з набуттям надзвичайних горизонтів музичних концепцій, виконавських технологій, інструментальних засобів виразовості; з концентрацією слухачької аудиторії на розуміючому слуханні (та на єдиному виконавці за новим комплементарним інструментом); з ствердженням нового статусу музиканта (виконавця і композитора) як провісника; з новим жанровим музичним порядком (поза церковних або вокальних або оперних видів). Нові віртуози-інструменталісти (передусім піаністи і скрипалі) мали свободу гнучкіше реагувати на потреби публіки, на демонстрацію власних виконавських особливостей, втілювали «найважливішу рису мистецтва романтичної епохи – його спрямованість до «всесвітньої» аудиторії, воістину універсальну товариськість, що є закономірним продовженням настільки ж універсальної чуйності... Потреба композиторів романтичної епохи в стійких і регулярних контактах з «всесвітньою» аудиторією неминуче тягла за собою проблему вибору певних музично-виразових засобів» [806, с. 17]. Поява феноменів композиторів-віртуозів та окремої виконавської професії, сприяли «виникненню цілої низки індивідуальних «іпостасей» віртуозності і «переросла себе», в творчості Ф. Шопена і Ф. Ліста..., взаємодії виконавського і композиторського начал в одній творчій індивідуальності: композитор-романтик прагнув надати необхідну цілеспрямованість самовираження виконавця-віртуоза, який, в свою чергу, «адаптував» нестримну фантазію композитора до реальних концертно-сценічних умов» [806, с. 18].

Таким чином, у 1810–1820 рр. були здійснені такі ключові конструктивно-органологічні кроки удосконалення фортепіано (права та ліва педаль, діапазон, сила звуку, динамічна та артикуляційна гнучкість), які дозволили вже до середини XIX століття втілювати на одному інструменті необмежені градації звучності оркестру,

що викликало стрімкий «вибух» виконавської фортепіанної техніки і технології, тембральної фортепіанної поетики. Значну роль тут зіграв винахід новітнього педального механізму, який надавав можливість виконавцю не тільки продовжувати звучання фортепіано, а й суттєво впливати на тембральні, фактурні, гармонічні, реєстрові засоби інструментальної виразовості [806, с. 12]. Таким чином, новий комплементарний інструмент продемонстрував системну музично-інструментальну особливість самодостатності і саморозвитку, максимального універсалізму та унікальної специфіки. В руках соліста цей інструмент перетворювався не просто на оркестр, зберігаючи простоту початкових навичок гри. Вказані властивості призвели до швидкого зростання фабричного виробництва фортепіано, що, у свою чергу, сприяло його популяризації та поширенню.

Відомо, що Ф. Шопен і Ф. Ліст є найяскравішими представниками двох векторів розвитку романтичного музичного мистецтва (зокрема, інструментального), які формували його естетику, жанрово-стильову та музично-мовну системи. Їх виконавська діяльність і композиторська творчість в рівній мірі є вершинними здобутками романтичної доби, нерозривно пов'язаними з описаною віртуозною традицією та фортепіанною поетикою, що яскраво продемонстрували саморозвивані властивості системи музично-інструментального мистецтва у цілому. Їх творчість виступила таким чином закономірною ланкою в ланцюзі змінюючих один одного спадкоємних етапів безперервного музично-історичного процесу, тобто функціонування вказаної системи всередині і назовні.

Зокрема, на слухне міркування Г. Шонберга, «саме Шопен визначив напрямок розвитку романтичного піанізму і надав йому імпульс, що не згасаючий досі». У шопенівському художньому мисленні «гармонійно поєднувалися риси класицизму і романтизму» [930, с. 131, 148], а композиторсько-виконавське мислення Ф. Шопена забезпечило його музиці та музичній мові неповторну оригінальність. Шопен, який обирав невелику елітарну аудиторію тяжів до витонченої ліричної камерності (яка виростала із глибинної сутності його артистичного темпераменту) і стихійної імпровізаційності, а також відомі специфічні особливості його піаністичного апарату. Ліст же

віддавав перевагу великим концертним залам, «приголомшував каскадом «циркових» ефектів, «знавців і цінителів» підкорював глибиною виконавського інтелекту і найтоншим розумінням авторської індивідуальності. У зрілі роки, відмовившись від гастрольних виступів, Лист неухильно дотримувався своїх ідеалів та поглядів на піанізм» [806, с. 26].

Вказані виконавські особливості відбилися на специфіці фортепіанної музичної мови. У Шопена більше гучностей на «*p*», ніжних звучань, прозорості, «звучних розчинень», а необхідні гучні кульмінації забезпечувались за рахунок великих контрастів та фігуративно-фактурних рішень. Тим більше утворювалося фортепіанних півтонів і барв, тобто композитор через свої виконавські особливості створював нові мовно-інструментальні прийоми, а фортепіано надавало йому таких можливостей. Твори Шопена повністю обумовлені фортепіанною специфікою: «задумана для улюбленого фортепіано, музика Шопена як би виникає з його клавіш. Цим можна пояснити той факт, що в будь-яких обробках твори Шопена втрачають чарівність» [770, с. 250]. Своєрідність камерність шопенівського фортепіанного мислення ніби вбирає в себе риси барочно-класицистської естетики, але насичується характерними романтичними витонченим ліризмом і стилістичною багатоплановістю, набуває надзвичайного багатства динаміки, тембрових фортепіанних «барв», педальних ефектів і т. п.

Імпровізаційні властивості фортепіанної музики Шопена ґрунтуються на специфічних ритмічних зсувах, які виникають через внутрішньо-тактові акцентні переміщення під впливом національно-фольклорних традицій інструментального музикування. «Інтерпретуючи, стилістично перетворюючи на рівні індивідуального стилю загальні принципи створення музики, відомі музичні висловлення та їх естетичні проєкції, Шопен досягав власних образних доміант, що характеризували його власний життєтворчий досвід» [833, с. 170]. Шопен писав у сфері «чистого інструменталізму», для улюбленого інструменту, але зумів втілити у цій локально-інструментальній сфері найглибші узагальнено-концептуальні та інтимно-психологічні теми, свої власні «образні доміанти»

(що і обумовило специфіку його індивідуального композиторського стилю). Таким чином, система музично-інструментального мистецтва у творчості Шопена зазнала таких якостей саморозвитку як впровадження та швидкий розвиток нового комплементарного інструменту фортепіано та пов'язаних з ним мовно-інструментальних засобів, нових інструментально-мисленневих засад.

На відміну від Шопена, який розвивав можливості фортепіано «зсередини» системи, Ліст надзвичайно розширив можливості нового інструменту «назовні». Лісту ніби не вистачало чисто фортепіанних засобів (які він теж використовував майстерно і різноманітно) – композитор насичив фортепіанне звучання вираженою оркестральністю та специфічною авторською програмністю. Навіть фантазії і парафрази набули у Ліста високохудожньої якості і посіли своє місце у скарбниці фортепіанної і музично-інструментальної літератури. Безпрецедентна технічна віртуозність Ліста перетворилася на найяскравішу інструментально-концертну властивість, стверджуючи іманентну рису інструменталізму у цілому. З іншого боку «розширення» фортепіано у Ф. Ліста відбулося за рахунок впровадження нової романтичної програмності, яка «не втрачаючи екстрамузичних зв'язків (з явищами і картинами природи; творами мистецтва, літератури і поезії; героями; предметними артефактами з різних сфер життя, нарешті – концептами) орієнтується, перш за все, на мінливі переживання (експресію, споглядання, милування, страждання, метання та ін.), які ведуть до змін, до накопичення смислів аж до нового результату, кореспондуючи у цьому відношенні до явищ сонатності і симфонізму. Тому всередині фортепіанних циклів (між їх структурними елементами та їх групами) можна знайти принципи структурування різних жанрово-стилістичних форм: тільки дво-, тричастинності, репризності, сюїтності, сонатності, симфонізму, концертності з квазівступами, квазікодами, квазірозробками і т. п. А фактором цілісності циклу виступає програмна настанова спільної теми, проблематики, сюжету, концепту» [899, с. 172]. Семантична цілісність фортепіанних творів Ліста (передусім фортепіанних циклів та сонати) поєднує «ізоапоняттєве мислення» (М. Арановський) та глибинну програмну концептуалізацію

як осягнення смислу «специфічним інструментальним просторово-часовим упредметненням семантичних засад» на основі фортепіанної поетики. Не менш важливим фактором саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва слід вважати лістівські принципи програмної циклізації, як зростання форми і семантичної значущості до її універсальної всеохоплюваності та внутрішньої завершеності.

Подібно до Шопена і Ліста⁶³⁴ у фортепіанному мистецтві, революційний поворот у скрипковому мистецтві здійснив Н. Паганіні, відкривши небачені до того горизонти скрипкового виконавства та скрипкової музичної мови. Своєю творчістю він багато в чому завершує той шлях італійського скрипкового мистецтва, який воно пройшло за два століття свого блискучого розвитку після «вибуху» автономізації інструменталізму. Феєричне мистецтво Н. Паганіні дало потужний творчий імпульс виконавській культурі XIX століття, проклавши шлях новим тенденціям не тільки скрипкового мистецтва, а й музичного інструменталізму у цілому. Для посилення тону скрипкового звучання Паганіні використовував не тільки більш товсті струни, а й спеціальні інструментальні мовні засоби (різноманітні звуконаслідувальні ефекти, використання всіх видів флажолетів, гра на четвертій струні). Навіть у найрепертуарнішому своєму творі – «Двадцяти чотирьох каприсах» – такі ефекти відіграють помітну роль, що дозволяє припускати їх неутилітарну функцію у перетворенні на органічну складову частину його інструментального стилю. У каприсах легко вловлюється наслідування звучанням різних музичних інструментів (каприс № 9: дві флейти, дві валторни, клавесин; каприс № 18: ріжок; каприс № 24: гітара), інструментального ансамблю (каприс № 20: волинка і два ріфери (італійський народний духовий інструмент)), а також цілого оркестру – можливо, духового (каприси № 4 і № 14). Значна роль відведена в каприсах звуконаслідуванням, пов'язаним з людиною – її сміхом і мовленням (тобто якраз з тим, що, згідно з поглядами стародавніх, відрізняло

⁶³⁴ Ліст також є новатором симфонічного мистецтва: впровадження нової програмності, абсолютно нового жанру симфонічної поеми, нові прийоми оркестровки, зокрема яскраві оркестрові соло (у тому числі духових) та гармонії, фактурна насиченість, тощо.

її від тварин). Провідну роль в створенні звукової ілюзії тут грають особливий тембр, одержуваний в результаті октавного подвоєння мелодії з використанням специфічної артикуляції (акценти) або із застосуванням подвійних трелей, а також введення декламаційної ритміки, що нагадує звучання людського голосу [78, с. 110–111]. Сам Паганіні одним зі своїх «секретів» вважав подвійні флажолети. Схильність артиста до гри на баску дозволяла витягти найбільш сильний тон. Можливо, ця обставина послужила найважливішою причиною створення Паганіні творів, призначених виключно для гри на струні Соль, що давала можливість артисту більш-менш успішно маскувати недостатню потужність тону. Паганіні також спеціально культивував квазі-оркестрову гру багатозвуччями з зафіксованою сучасниками високою якістю виконання. Необхідність виконання акордів явно вплинула на органологію інструменту: Паганіні використовував «дещо менш опуклу, ніж у інших скрипалів» підставку, яка зокрема «надавала йому можливість грати на трьох струнах одночасно» [981, с. 4] (каприси № 1, № 13, № 20, № 23 та ін.). Через звуконаслідування і багатозвуччя слід виділити у Паганіні так званий «золотий хід»⁶³⁵ валторни у скрипковому звучанні, який неодноразово можна почути в творах різних жанрів – каприсах, варіаціях, концертах.

Інструменталізм Паганіні характеризується взаємообмінними процесами з вокальною культурою того часу. Інтенсивний «діалог» мистецтва Паганіні з сучасної йому вокальної традицією не в останню чергу пов'язаний з концертною практикою першої половини ХІХ ст. з її змішаною побудовою програм концертів (у цей період вони ще іменувалися академіями). Взаємопроникненню і взаємовпливу вокального і скрипкового мистецтва сприяла явна тенденція цього часу до взаємного обміну репертуаром між вокальним і скрипковим мистецтвом. Скрипкові полонези і Варіації, виконувані вокалістами, в першу чергу покликані були продемонструвати

⁶³⁵ Широке проникнення «золотого ходу» у скрипкову музику мало місце в 80–90-х рр. вісімнадцятого століття і було тісно пов'язано з тим, що сталося в зазначений період переглядом інтонаційного «словника епохи», однією з інтонацій якого став об'ємний за своєю семантикою «золотий хід».

витривалість і рухливість, інструментальність голосу; таким чином, голос прирівнювався до інструменту. А в перекладеннях вокальних творів для скрипки (виконуваних у тих же концертах) зберігається низка ознак вокального походження – зокрема, мелодія соліста може рясніти *gruppetti* і групетоподібними прикрасами. В цьому випадку, навпаки, інструмент прагнув бути прирівняним до голосу. У цілому інструменталізм романтичної доби характеризується прагненням до «співу» на інструментах, що звичайно вбирає як наслідування голосу, так і пошуки власних кантиленно-співучих інструментальних прийомів. Наприклад, на клавішних став використовуватися засіб «перетримання» попередньої клавіши, з натисканням наступної ще під час звучання попередньої: прийом мікродинамічного *димінуйендо-крещендо* на стику двох тонів при максимально м'якому туше. Смичкові і духові, які найближче наслідують голосу, є найбільш близькими до квазі-вокального інтонування. Таким чином, інструменталізм XIX століття розвивав власну інструментальну мову за рахунок внутрішньо-інструментальних та зовнішньо-наслідувальних факторів. Але подібне переплавлення зовнішнього матеріалу і прийомів незмінно набувало інструментальної специфіки.

XIX століття ознаменувалося суттєвою інструментальною реформою у сфері духових інструментів, яка була підготовлена тривалою історико-естетичною еволюцією на переході від класицизму до романтизму. Ці органологічні зміни духових зберігають своє значення і сьогодні, адже духові, які трохи затримувалися у своєму «вибуху» від струнних і комплементарних клавішних, нарешті здійснили необхідних «стрибок». С. Левін виділяє на цьому шляху три фази:

1) Перша (до 1832 року – появи першої моделі флейти Бьома) характеризується набором закритих клапанів, які давали точні півтони (крім гобоїв і фаготів, яким вдавалося вилучити відносно чисті звуки, але пізніше вони також отримали додаткові клапани); використовувалася нова механіка з чашоподібними подушками з вовни; винайдений вентиль для хроматизації валторни і труби.

2) Друга фаза (1830 – кінець 1840-х) вміщує винаходів А. Бюффе і Т. Бьома, що утворило основу механіки усіх язичкових;

виникнення саксофону та створення прототипів англійського ріжка, басового кларнета і контр-фагота

3) Третя фаза (з кінця 1840-х) характеризується вже окремими удосконаленнями (допоміжні клапани та деякі інші новації) [444, с. 99–101].

У другому десятиріччі XIX століття мідні інструменти набули хроматизації, що стало дуже важливим для подальшого розвитку оркестрової, ансамблевої та сольної музики.

Відмітна ознака романтичного оркестру – самостійність мідних у повному складі, що дозволяє імітувати звучання духового оркестру, як, наприклад, Траурний марш з «Фантастичної симфонії» Берліоза, коли виникає ілюзія, що симфонічний оркестр перетворюється на духовий. Це детерміновано драматургічно через симфонічну програмність. У цілому, і XIX столітті фіксується не тільки народження принципово оновленої симфонічної концепції, а й нове розуміння програмності, яка надзвичайно важлива для тематичного розвитку і включає специфічні інструментально-оркестрові засоби. Інструментальна музика позбавлена слова, сценічної дії або ритуальної основи, від початку схильна до програмності, що стає одночасно метою і засобом впливу на слухачьке сприйняття (ми вже згадували авторську програмність Ліста). Тому програмність в широкому сенсі притаманна будь-якому симфонічному твору, а у вузькому значенні вона зводиться до розгорнутого літературного (мальовничого) задуму. У сфері програмного симфонізму з інтенсифікацією індивідуалізованого інтонаційно-тематичного розвитку накреслюються два провідних вектори – монотематизм і лейттематизм, покликані позначити сюжетно-фабульний розвиток. Вони відрізняються, перш за все, оркестровкою: темброва трансформація тематизму у першому; формування інструментальних амплуа у другому (чому значно сприяв органологічний «вибух» духових). Збільшується колористична амплітуда симфонічного оркестру у цілому, від найтендітніших звучать – до оркестрових фресок, виділяються як чисті тембри окремих інструментів, так і різноманітні поєднання, виникають дивні ефекти. Такі підходи до оркестрової музичної мови базуються на музично-мовній (яка гнучко відбиває смислове та емоційне поле

в мелодії) та музично-тоновій (що охоплює фонічні боки ладу, гармонії і фактури – Є. Назайкинський).

У творчості Берліоза врівноважуються два фундаментальних принципи: оркестрова драматургія, з опорою на сукупність лейт-тембров (нова якість класичної оркестровки), і оркестровий колорит. Інструментальна органологія, сформовані оркестрові групи, виконавський і композиторський музично-мовний досвід, дозволяють романтичному оркестру вийти на яскраві позиції інструментально-оркестрової драматургії (відповідні естетичним вимогам доби): фаталізм – героїка, небесне – чуттєво-земне, філософське – моторне, позаособистісне – особистісне, характеристичне – ліричне, піднесене (хорал) – комічне (скерцо). Така образна семантика поширюється на музичні інструменти, що виявляється у специфічній персоніфікації інструментів оркестру і обумовлює вибірковість до оркестрових засобів, оркестрової фактури.

В симфоніях Шуберта присутнє гнучке переключення функцій: інструмент солює, вступає у діалог, утворює фігураційний орнамент і замирає на педальному тоні; значно збагачується семантика духових (колористичний кларнет, мелодія у валторн, флейта змагається зі скрипкою. Оркестровка Шуберта демонструє перетинання інструментального і пісенного начал, Б. Вальтер зауважив, що пісенні мелодії в інструментальному викладенні стають для Шуберта «взірцем втілення ідеальної романтичної мелодії, одухотвореної поезією віршу, але не скутої рамками слова... перевищує за виразністю поетичне мовлення» [цит. за 904, с. 34]. Шуберт також одним з перших відчув і втілював поновлюючу силу гомофонно-поліфонічного складу. У повній мірі художній потенціал такого мислення розкривається в творчості Ф. Ліста, Й. Брамса, Р. Вагнера, А. Брукнера, Г. Малера, та ін. Так, знаменита тема с третьої частини Симфонії № 3 Брамса, постійно змінює свій тембровий облік (віолончелі, скрипки, дерев'яні, накладання валторни, змішаний тембр смичкових та дерев'яних). Однак це відбувається не тільки в мелодії, кожен мелодійний тембр отримує власну фактуру супроводу, при чому в рамках гармонічної фігурації виникають експресивні мотивно-імітаційні переклики. Тобто виразність мелодії провокує мелодійну ініціативність

супроводу. Так утворюється брамсівський стиль оркестровки – мелодизована і одночасно поліфонізована фактура.

«Пісенник» Малер також утворює специфічне оркестрове багатоголосся, але його фактура являє фонізм акордової вертикалі з мерехтінням мажоро-мінорної гармонії, та лінійну напругу мелодики в різних голосах; постійно оновлюється і зафарбування мотивів і фраз, що викликає враження багатомірності. В останніх симфоніях Малера мелодійна насиченість багатоголосся переважає акордову вертикаль, виникає полімелодійна фактура, використовуються крайні регістри діапазону та експресія тембральних сполучень, утворюється тримірне враження щодо розташування оркестрових груп та інструментів. Таким чином, романтичний оркестр поєднує кількісно-якісне збільшення складу, та, одночасно, прийоми камерно-ансамблевої техніки. Нові тенденції, шляхи та прийоми у саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва являють XX та XXI ст.

Музичне мистецтво XX–XXI століть позначене низкою процесів, які викликають новий інтерес до теоретичних узагальнень у музичних фактурі, формі, акустиці, тембриці, ладово-гармонічних та метро-ритмічних відносинах, жанрово-стильових параметрах, що пов'язане, насамперед, з когнітивними (виконавськими і композиторськими, у тому числі у їх синтезуванні; слухацькими) процесами, з новітніми науковими та музичними інтенціями. Так, останнім часом активно впроваджується думка, проголошена ще композиторами Другого авангарду, що музику як таку (передусім, звичайно їх власну) неможливо вивчати «порізно», з точки зору окремо взятих традиційних її боків – гармонії, поліфонії, мелодики, форми, тембрів тощо. XXI століття висунуло навіть такий інтегрований науковий напрям як інтонологія – міждисциплінарна область знання, «формування якої здійснюється в процесі інтеграції досвіду щодо застосування інтонологічного інструменту з метою пізнання природи буття думки» з сумарним поєднанням та на перетині наукових винаходів музикознавства, лінгвістики, літературознавства, філології, психофізіології, історії, естетики [17]. Для розкриття деяких музично-мовних тенденцій системи музично-інструментального

мистецтва у відтворенні властивостей «самозростаючого логосу», звернемося до аналізу деяких сучасних технік композиції, які будучи серцевиною «нової музики», мають «комплексний характер і належать «відразу всім» областям музикознавства» [843, с. 581], втім, виявляють виражені музично-інструментальні засади, які передбачають як певний тип музичного мислення, так і безліч індивідуально-варіантних темброво-звукових проявів інструментального або інструменталізованого типу.

Нові ідейні концепції логічно викликають до життя й нові форми музичного вираження, які від другої половини ХХ століття набирають все більш інтелектуалізованих, одночасно експресивних, незвично звучних параметрів навіть за умов заперечення наступною епохою стилевих настанов попередньої. Так, Г. Когоутек вказує закономірність музично-ідейної еволюції у значному якісному стрибку в галузі техніки композиції Арнольда Шенберга, який колись вважався противником будь-яких традицій, але сам не вважав себе революціонером, адже його дванадцятитоновий метод «з'явився в разі потреби..., щоб замінити структурну диференціацію, якою раніше займалася тональна гармонія» [цит. за 386, с. 27]. Вже у другій половині ХХ століття шлях Шенберга до відкриття нової музичної мови та її організації вбачався логічним звільненням від сильного впливу неоромантичної традиції. Те саме відбулося півстоліттям пізніше з ново-ладовою (модальною), атональною, алеаторичною, конкретною та електронною музикою. У період виникнення багато хто взагалі не вважав їх музикою або, навпаки, перебільшував їх значення, про них говорили, як «про поворотний пункт в історії музичного розвитку, як про музику майбутнього, що відкриває абсолютно новий етап музичної історії» [там само].

Певною мірою останнє стало пророчим – музичне мистецтво в подальшому обирає два паралельні вектори своєї еволюції: спадкоємність традицій в системі нових плюралістичних цінностей кінця ХХ – початку ХХІ століть та самодостатність альтернативного типу музично-концепційних систем, у тому числі, в аспекті здатності музики і мистецтва в цілому до випереджуючої фіксації найтонших тенденцій духовного, ментального, матеріального

життя, ще не введених на свідомий рівень. Перший вектор неодмінно пов'язаний з поступовим накопиченням змін в музичному мисленні і композиторській техніці, які, розвиваючись, самі готують переворот, рух до нових законів, які затверджуються і знову підриваються, визначаючи «напрямок подальших зусиль до тих пір, поки розвиток не випередить і їх» [386, с. 27]. Щодо абсолютизації новачності другого вектору, А. Ігламова справедливо зазначає, що культура, як загальнолюдська пам'ять, «утримує» зв'язок часів, живе минулим, сьогоденням і майбутнім одночасно, формуючи в людині норму – ставлення до традицій. Стосовно до музичного мистецтва це має принципове значення, адже мова музичного твору не може бути абсолютно новою, в силу особливостей змістотворних компонентів музичної мови – цілком нове може обернутися нерозумінням, «відштовхуванням» слухача, да і виконавця [326, с. 134].

Тож, вже остання третина ХХ століття виявляє «початок нових творчих процесів, пов'язаних з включенням у культурний ужиток чужорідної по відношенню до пануючої традиції художньої свідомості» [251, с. 2], а на перехресті ХХ–ХХІ століть науковці фіксують період зміни музичної парадигми, співвідносний з двома (такого масштабу) відомими раніше історії музики: монодична – поліфонічна, поліфонічна – гомофонна. Вони «знаменували собою повну перебудову всієї системи її жанрово-композиційних засобів. Сьогодні виникають передумови формування нової нормативності в сфері концепційності *інструментальних* жанрів (виділено мною – А.Ч.)» [251, с. 6].

Зовнішнім відтворенням цього стає зміна звукової символіки, фактурно-фонічної якості звучання, загального обсягу акустичних потоків. Але за ними ховається щось більше: інший тип концепційності, інша художньо-мислительна тканина, інша модель філософствування. Сьогодні «новим» вже називають не просто здобуте інструменталізмом кінця ХХ століття і пов'язане з черговою технічною або стильовою переорієнтацією музики, а те, що «вказує на глобальний характер відтворюваних всередині цього мистецтва процесів: зміну музичних конвенцій-парадигм» [там само], альтернативний, у тому числі класиці ХХ століття, тип нових музично-

концепційних систем. Г. Демешко має на увазі, перш за все, жанрову і ладово-гармонічну «програми» смислоутворення. Але, звичайно, вказані параметри парадигмального рівня віддзеркалюються на цілісній системі музичного мислення і звукового втілення.

Процес пошуку нових технік гри на музичних інструментах, розширення їх тембрових можливостей відбувався в європейській музиці протягом всієї Нової історії. Так, прийоми *pizzicato* і *col legno* «відкривають» у XVII столітті Т. Х'юм, Г. Ігнац, І. Бібер, К. Монтеверді (в «Поєдинку Танкреда і Клоринди» також вперше застосовано тремоло). М. Хруст вказує навіть на сучасні виконання деяких творів І. Бібера на приготовлених (з папером під струнами) скрипках, хоча й без свідoctв про таке за часів автора. К.М. Вебер у 1815 році в Концертино *e-moll* op. 45 застосовує мультифоніки (квазіакорди) у валторни соло. Ф.В. Руст наприкінці XVIII століття застосовує *pizzicato* і удари по струнах на клавесині [853, с. 8]. Ці випадки специфічних інструментальних звучань були нечисленними. Вже на початку XIX століття актуалізація тембрової індивідуалізації (як і особистісної) не просто набуває різноманітності, а й викликає вибух інструментобудування і технічного удосконалення інструментів. Були створені нові клапанні і вентильні системи для духових Т. Бьома і Г. Трібера, нові видові інструменти (контрабасовий гобой, «квінтовий» фагот), цілі сімейства (саксофони, саксгорн). Зміни (хроматизація, діапазон, гучно-динамічні можливості) були внесені в конструкцію майже всіх відомих на той час музичних інструментів. Рояль виступає замінником оркестру і фундатором нового концертного сольного формату музичного інструменталізму. Друга така хвиля припадає на початок XX століття з модифікацією і подальшою академізацією народних інструментів (баян, домра, балалайка, бандура) у слов'янських країнах та ударних. Оркестрові, ансамблеві і сольні твори формували в індивідуальних композиторських стилях різні концепції звучних образів інструментів та їх поєднань.

Подібний екстенсивний характер темброво-інструментального розвитку в епоху романтизму змінюється на інтенсивний у XX столітті. Оновлення звукової палітри набуває вертикального вектору – поширюються пошуки тембрового різноманіття

у кожного інструмента «вглиб» (нові засоби звуковидобування – підготовлене фортепіано, удари по його струнах, смички на ударних, сонорні виходи і т. д.). Все це відкриває шлях для диференціації в кожного інструмента універсальних і специфічних («неперекладуваних» для інших) засобів. Результатами цих інтенсивних композиторсько-виконавських пошуків (тут вже композитор не може обійтись під час створення музики універсальним фортепіано або внутрішнім слухом) нових тембрів, у тому числі, стали нові інструментальні техніки. Саме інструментальні, адже з одного боку, оновлення музичного мислення ХХ століття «супроводжувалось посиленням інтересом до технічних новацій... в цьому сенсі як модерн, так і постмодерн, вже спочатку пропонували митцю «іспит» на технологічний універсалізм» [752, с. 70], з іншого – сонорно-фактурне, характерне, регістрове, ритмічне, звуковисотне ускладнення композиторської мови ставало або неможливим у виконанні голосом, або вимагало від вокаліста (хористів) інструментальних засобів втілення (втім, інструменталізація вокальної творчості розпочалася ще в оперному співі, зокрема у кастратів, майже паралельно з навчанням «співу на інструменті»).

Проголошене П. Булезом «Підняття техніки на рівень ідеї» – фактично вказує на смислове перехрестя методу, пов'язаного з певними типами мислення, і техніки. Саме у сфері останньої іде боротьба за першість (наприклад, додекафонної техніки), техніка постає маркером стилю і форми. У тому числі, це авторські техніки, як у «Поліфонічному концерті» Ю. Буцка – з парадоксальним синтезом додекафонії і ладової системи знаменного розспіву, коли дванадцятитоновна організація розташовує характерні поспівки по різних регістрах, розсереджуючи їх у штучно спроектованому просторі з поліфонічним накладанням, співставленням у складній вертикалі, далеко від чітко локалізованої звуковисотної монодії знаменного розспіву.

Дзеркальним відтворенням серіальності постала алеаторична техніка, «заперечуючи» надмірну структурованість першої (хоча обидві системи однаково директивні). М. Переверзева підкреслює пріоритетність інструментальної музики в сучасних алеаторних

композиціях [624, с. 4] (що підтверджується і значним кількісним переважанням на користь інструментальних складів), вказуючи на їх інструментальне коріння від часів імпровізаційної традиції фольклору, а потім композиторських опусів з неповною нотацією прелюдій: «клавірна і ширше – інструментальна імпровізація, ще до епохи бароко... була одним з близьких попередників алеаторної музики ХХ століття, так як в тому вигляді творчості творцем був сам виконавець». Рання інструментальна музика висунула «вільну імпровізацію на основі використання специфічних для даного інструменту технічних і фактурних прийомів..., які у своїй сукупності ведуть до перших самостійних форм інструментальної музики – прелюдії, токати і т. д.» [624, с. 21]. Одним з перших в європейській музиці алеаторних опусів була «Фортепіанна п'єса XI» К. Штокхаузена (1957), яка ґрунтується на авторській «техніці груп», контрольованих організуючими числами. Ця техніка має на увазі диференціацію матеріалу за унікальною комбінацією темпу, артикуляції, динаміки, інтервальних складів, мотивів, тембро-реєстрових забарвлень фігур і пасажів, а також розгорнутих груп, званих «моментами». Піаніст вибирає один з 6-ти темпів, 6-ти динамічних рівнів і 6-ти типів артикуляції з їх модифікаціями, а переходячи до наступної групи орієнтується на виписані праворуч від нотних систем темп, динаміку і артикуляцію і довільно переходить до будь-якої іншої групи, яку виконує відповідно до цих вказівок. Сам Штокхаузен відзначав, що «Фортепіанна п'єса XI є нічим іншим, як звуком, певні частинки, компоненти якого поводяться статистично» [624, с. 190]. Мобільність форми і тканини, швидкість переключення на наступну частину у нових форматах та особливий інструменталізм фактурно-артикуляційного викладення вказують на фактурно-звукову систему фортепіано. Алеаторні композиції можуть відтворювати як руховий принцип, так і «ідеї статичного розвитку», пов'язані з «філософією чистої тривалості» (наприклад, у Фелдмана), яка «увійшла в європейську літературу, породивши «драматургію потоку» (Джеймс Джойс, Марсель Пруст), що відтворилося у сценічній драмі, кіно, нарешті, в *інструментальній музиці*» [845, с. 49].

Друга половина ХХ століття дозволяє говорити про сонористику не тільки як про конкретну стилістичну подію, а й про «сонористичну естетику», «сонористичне слухання» [659, с. 155]. Музичний інструменталізм і тут посідає передові позиції з причини відповідності своєї природи сонористичній гіперрозвинутій системі фактурних форм (обов'язковість багатоголосної вертикалі, надтривалість або смуга дрібних тривалостей), їх мобільності, просторовості, поліпластовості, проникненням в музичну тканину графічних, математичних прийомів. З емансипацією звуку сонористика вивільнила стихію його тембру, його енергії, здатність до трансформації структур і їх поєднань, комбінування ліній, пластів, блоків, тобто до творення звукової форми, викликаючи до життя найрізноманітніші види співвідношень, суто індивідуальну логіку структурування цілого. Все це стимулює особливості організації просторово-часового континууму. Так, К. Болашвілі аналізує шлях нового типу структуротворчих тенденцій сонористичної тканини в такому історично інструментальному жанрі як симфонія – від компромісних варіантів синтезу до принципової модернізації під впливом сонористики. В останніх наявність концептуального, «складно будованого смислу» (Ю. Лотман) з опозицією «дія – споглядальність» виникає в більш складних, ніж в традиційному симфонічному циклі, формах. Наприклад, в симфонії С. Губайдуліної «Чую... Умовкло...» опозиція звучного – зникаючого реалізується не у вигляді протиставлення, а як грані єдиного звукообразу, що постійно переходять один в другий. Тобто ідея розвивається на основі вирішення проблеми функціонування звуку, що символізує особистість в її різних якісних і кількісних проявах. Симфонізм мислення – в наскрізному розвитку матеріалу, об'єднаного повторними структурними елементами, єдиною логікою динамічного розвитку з формуванням пропорційно врівноваженої структури цілого. Так і в останніх симфоніях А. Тертеряна при майже повній відсутності будь-яких ознак жанрово-структурного канону у центрі постає сам звук, як втілення Всесвіту, його мікро- та макрорівні, де вічні проблеми Народження, Життя і Смерті злиті воедино.

Ідея емансипації звуку як такого лежить і в основі філософської і творчої концепції мінімалізму. Мінімалізм доводить звук до автономії першоеlementу, звільненого від системних зв'язків і відносин зі світом суб'єктивного. Додається сюди і нове сприйняття часу – іманентної характеристики музики як мистецтва, розгортання музичної думки у композиторському та виконавському аспектах – час тут абстрагується від динамічного процесу, стає вертикальним, як в архаїчній або позаєвропейській свідомості. Спосіб функціонування архаїчного матеріалу – повтор, тому мінімалізм неминуче пов'язаний з репетитивністю, як у своїх ускладнених формах, зокрема техніках фазового зрушення (С. Райх), аддиції (Ф. Гласс, Н. Корн-дорф), аугментації (С. Райх), бінарної опозиції та циклічної прогресії (А. Пярт), має інструментальну природу.

Головний принцип електронної музики – створення звуків виключно засобами електрики, технічна (сьогодні – цифрова) їх трансформація, знаходження нових форм і механічна їх реалізація, відкриття невідомих раніше звукових форм – відпочатку був спрямований на інструментальний світ, навіть в акомпануючих голосу формах. Композитори електронної музики підійшли впритул до «праоснови» музики – структури звуку. Новим якісним етапом розвитку електронної музики стала комп'ютерна музика.

Нові акустичні можливості відкривають перед митцем необмежену «свободу вибору» засобів втілення художніх задумів і породжують настільки ж небувалі труднощі. У союзі музики і техніки (композиторської, виконавської і інженерної) лідируюче положення завжди займала перша. Музика «замовляє», винахідницька думка «пропонує», але це ніколи не було «рухом по прямій». Точкою тяжіння тут постає художня виразність того чи іншого засобу і його естетична цінність.

Смисловим і технічним перехрестям найгостріших внутрішньо-музичних проблем постає сфера інструментальної творчості, концепційні та інструментально-технологічні витoki якої сягають у барочну культуру. Гра інструментальними тембрами та їх поєднаннями надає композитору значно більше тембрових (зокрема сонористичних), діапазонних, динамічних, дрібно-ритмічних,

макро-тривалісних варіантів. До того ж, у хоровому, наприклад, співі, який має більше можливостей, ніж сольо-вокальний, сторіччями вибудовувалася система ладового хорового строю, що став однією з головних детермінант соборно-хорової цільності, але сьогодні «заважає» новим технікам композиції. Музичний інструменталізм тут посідає передові позиції з причини відповідності своєї природи сонористичній гіперрозвинутій системі фактурних форм (обов'язковість багатоголосної вертикалі, надтривалість або смуга дрібних тривалостей), їх мобільності, просторовості, поліпластовості, проникненням в музичну тканину графічних, математичних прийомів. Все це стимулює особливості організації музичного просторово-часового континууму як «багатоманітності в єдності», делегування багатоканаловості смислів.

Щодо зміни музично-мисленнєвої парадигми, цікаво відстежити наступну динаміку ролі інструменталізму у визначених В. Конен трьох пластах музики. У фольклорі превалюють вокальні форми, найбільш пристосовані для моментального синкретичного включення, хоча саме у цьому пласті народжується й первинний, у тому числі професійний, інструменталізм. В академічній музиці – автономізація інструментальних форм, певна паритетність з тенденцією до інструменталізації вокалу і композиторських технік, до динаміки нарощування тембрально-інструментальних засобів вираження, втрачання оперою – королевою XIX століття своїх позицій у XX, актуалізація інструментальних жанрів. У третьому пласті – пріоритет інструментальних звучань, первісна тенденція до інструменталізації вокалу у джазі і паритетність в масових жанрах, характерні «стильові» засоби звуковидобування, у тому числі електронні. Але у двох останніх пластах без інструментів неможливо обійтись, вони стають необхідною базою буття відповідних жанрів і форм (навіть в акомпануючій функції).

В останні десятиріччя феномена тиші в музиці так чи інакше торкаються більша частина музикознавчих, композиторських і виконавських досліджень і суджень. Композитори останньої третини XX – початку XXI століть не тільки підтверджують своєю творчістю відзначену дослідниками тенденцію до використання виразно-

го потенціалу тиші в якості стійкої стильової прикмети, але й множинно висловлюються про сутність явища й власне його розуміння (досить тут назвати С. Губайдуліну, Г. Канчелі, Д. Кейджа, Л. Ноно, Х. Лахенманна, В. Сильвестрова, А. Пярта та ін.). Виконавці не тільки демонструють свою грою (грою – тому що висловлюються у зазначеному питанні, більшою мірою, інструменталісти), але й досліджують «народження звуку з тиші», відтворення тиші, спокою в цезурах і паузах, оволодіння навичкою «зупинитися свідомо» і т. і. (М. Аркадьєв, Ф. Гершкович, Н. Давидов, К. Ігумнов, А. Корто, Г. Нейгауз, С. Ріхтер, А. Шнабель і ін.). Аналіз феномена музичної тиші знаходимо у музикознавчих розробках М. Аркадьєва, Л. Казанцевої, А. Коробової, К. Майденберг-Тодорової, П. Мещанінова, Є. Назайкинського, І. Нікольської, Л. Раабена, І. Рибкової, С. Савенко, О. Соколова, В. Сирова, В. Холопової, А. Шумкової і ін. Мабуть, найбільше комплексно й повно зазначена проблематика відбита в дисертаційному дослідженні І. Некрасової «Поетика тиші у вітчизняній музиці 90-х рр. ХХ століття», де переконливо розкривається значення та значимість, функціональність та ідеологія тиші в її філософському, музичному, естетичному й технологічному аспектах, співвідношення явищ і понять тиші й мовчання.

«Тиша», «безмовність» мають глибоку семантику, представляють один з найдавніших універсальних символів, що множинно відбите в духовній поезії й міфології, релігії й філософії. Семантика «тиші», «мовчання» сходиться як до різних типів східних вчень, так і до європейських традицій (неоплатонізм, буддизм, ісіхазм, суфізм і т. д.). У християнській духовній традиції «тиша» виявляє іпостась прояву Святого Духа, знаменуючи відокремленість від цивілізації, виявляючи потаємність звучань молитви, звертання до Бога, катартичних станів. Архетип «тиші» сприймається у світлі таких ключових понять, як «мир» і «спокій», духовна рівновага, споглядання. Виникає уявлення про рух з «малого світу» (душі) у безмежність, «Безмовність», «Сон мертвий» [619]. Сприйняття тиші в різних релігійних і філософських напрямках має важливу загальну властивість: позитивний зміст, символ цілісності, гармонії, істини й мети духовного Шляху. Таким чином, «через езотерику тиші, що не знає

просторово-часових і національних границь, можна сприйняти єдину загальносвітову пра-мову духу» [588]. У світовідчутті кінця ХХ століття динамічний погляд на мир змінився споглядальним, що відбилось в посиленні індивідуально-суб'єктивного початку, потреби знайти опору у вічних етичних і естетичних цінностях, твердженні принципів стилістичного синтезу в художньому мисленні, пошуку метамовних універсалій, зокрема, до висування в якості нового інформативного елемента – тиші, мовчання. «Завдяки своїй нематеріальній сутності, тиша легко стає «матеріалом» будь-якого виду мистецтва, елементом будь-якої знакової системи, не втрачаючи при цьому основної властивості – невичерпності змісту» [588].

У мистецтві образ тиші різноманітний і багатофункціональний, тут тиша демонструє якість амбівалентності зі здатністю до вираження найрізноманітніших емоцій, почуттів, ситуацій та явищ. Семантичний діапазон образу (символу) тиші в мистецтві простягається від вираження «позачасової всесвітньої величі», високого спокою до відтворення « інтимної тремтливості миті» [588], від «мовчання – тиші зі «змістом»» до «тиші – з мовчанням тих, що пішли» (Г. Айгі). Але «міркування про мовчання, тишу знайомі чи не всім, хто займається мистецтвом (особливо тим, хто працює зі звуком, – музикантам, поетам). Мова йде не просто про «тему тиші», «тему мовчання», часто зливої в їхній творчості з темою сну, смерті ... а саме про прагнення зрозуміти сутність феномена» [315]. При цьому визначення цієї сутності, змістів тиші не лежить на поверхні, вони обкутані таємницею («вислизують»), їхня актуалізація залежить від контексту, взаємодії «знаків» тиші, настроєності виконавця й публіки. І. Некрасова виділяє кілька рівнів осмислення феномена тиші залежно від контексту – реальна тиша, прототип тиші; її штучний «двійник», художній образ; композиційний засіб, фактор експресії і т. д. [588]. Подібна значеннева й функціональна гнучкість тиші не тільки фіксує її амбівалентний характер, але й пояснює відмінності трактувань самого поняття в різних дослідженнях і контекстах. Так, тиша й мовчання не завжди ідентичні й навіть не завжди зв'язані одне з одним. Тиша в загальноприйнятому релігійному й філософському значеннях виступає як самодостатній

феномен, що володіє завершеністю, абсолютистю, якістю «крапки рівноваги світу», навіть необхідної умови для духовного розвитку. Мовчання – категорія не стільки онтологічна, скільки мовна (у тому числі, це стосується і музичної мови). Наразі, воно має якості процесуальності, результативності, кінцевості. Тобто мовчання (на відміну від тиші) – «завжди дія, що має у своїй основі різні першопричини. Воно смислово рухливо й піддане безперервному внутрішньому «переінтонуванню» [588]. Інтерпретація тиші й мовчання в різні історичні періоди відбиває особливості домінуючого соціокультурного типу: ідеаціонального або почуттєвого (згідно типології П. Сорокіна) [759, с. 285].

Якщо для лінгвістів, літературознавців, філософів тиша вже цілком «відбулася» у науковому осмисленні як «феномен», «архетип», «концепт», «естетика», «універсалія», то для музикознавців, композиторів і виконавців сьогодні подібний підхід до явища активно розбудовується (але вже цілком склався). Оскільки музичний матеріал, за вказівкою М. Бонфельда, «це організована композитором звучна матерія, тобто все те, що звучить (іноді паузує) у процесі реального або уявлюваного виконання музичного твору», у цей час «немає таких проявів звучання/тиші в навколишній реальності, немає таких штучних або природніх звуків, які в тій або іншій формі не могли б виявитися компонентами музичної мови. І, отже, принципової границі між музичним і позамузичним у рамках самої звукової атмосфери не існує» [93, с. 77]. Тут варто згадати зауваження Б. Асаф'єва про те, що першими стимулами музичної ритмоінтонації в найдавнішому мистецтві були позамузичні «німі стимули»: крок, жест, міміка, танець. Сучасні композитори активно залучають у своїх композиціях не-музичні звуки, прагнучи до розширення арсеналу музично-виразних засобів. Тут, насамперед, мова йде про створення нових прийомів гри на музичних інструментах (з активним залученням різних музичних «лексем» тиші), і, одночасно, про стимулювання розвитку самих інструментів. У цьому процесі збагачення засобів виразності, власне, виявилися задіяними й академізовані вже у другій половині ХХ століття баян, домра, балалайка, бандура.

Музичними значенневими носіями тиші можуть виступати паузи, фермати, хронотопні параметри, жанрові «формули», гучнісна динаміка, звук-тема, звук-образ, прийоми звуковидобування, форми виконавських рухів інструменталіста і т. д. Перераховані можливі знаки тиші в музиці використовуються композиторами та виконавцями варіативно, їхня інтерпретація визначається, переосмислюється й сприймається в контексті цілого. У континуальності такого процесу взаємодії висловлюваного і того, що мається на увазі, (рівно подаваних виконавцем), утворюється, як у будь-якій мові, своєрідна аура тиші. Ефект присутності цієї аури в музиці «можна уподібнити якійсь своєрідній інтенції, яка підтримує значенневу структуру тексту зсередини, що надає йому остаточної повноти» [59].

Поетика тиші в музичному мистецтві, насамперед, асоціюється з паузами, тобто, з тишею в її реальному вираженні. Пауза пройшла досить тривалий шлях розвитку, перш ніж у другій половині ХХ століття стати феноменом, рівнозначним звуку, тонності. У дисертації І. Некрасової [588] докладно розглядаються етапи цього шляху, виявляються функції паузи в музиці різних музичних епох і стилів аж до другої половини ХХ століття, коли пауза стає невід'ємним компонентом становлення концепції твору, «самостійним тембром» музичної тканини, не просто прирівнюється в значенневому значенні до звуку, але «ухвалює на себе частина привілеїв, що раніше належали винятково йому: своєрідну тонікальність, континуальність і, як це ні парадоксально, позначення гучносної динаміки» [588] (твори А. Пярта В. Лобанова, Е. Денисова, С. Губайдуліної, Р. Леденцова й ін.). Здатність паузи до заміщення звучання у фіналі багатьох сучасних творів І. Некрасова порівнює з функціями тоніки, з тою відмінністю, що тоніка «затверджує можливість закінчення», а тиша демонструє його «принципову неможливість». Цю «тонікальність тиші» дослідниця називає «дзеркальною тонікальністю».

Таким чином, пауза як елемент тиші таїть у собі безліч філософських, психологічних та естетичних змістів. Але пауза, як «зупинка, припинення» (у перекладі з латинської), тиша або мовчання, за вказівкою провідних виконавців повинна бути виразною, «голосною», значимою й, у той же час, нерозривно зв'язаною зі змістом музичної

процесуальності. Тобто формально перериваючи дію, фактично паузи виконують прямо протилежну роль: вони й надають театральній дії або музичному твору безперервності, плинності, всеосяжної цілісності «настрою», зв'язують воедино різні елементи музичного цілого. Тому найважливіший аспект функціонування тиші в музиці – виконавський. Адже музичний твір живе у процесі його виконавського, конкретно-інструментального втілення. Отже, час продовження (рос. – «дления») й значеннєвого наповнення («життя») паузи, тиші в музиці залежить саме від виконавця. «Виконавська пауза відбиток, що немов зупинився в часі, усвідомлення передає вищий ступінь істинності, що відбувається мовчанням або недомовленістю. Але за кожним мовчанням постає загадка розуміння» [59]. Недарма багато прийомів втілення тиші в музиці базуються на інструментальних формах руху (так звана каденція-візуале А. Шнітке в Скрипковому концерті № 4, диригентські паси в «Чую... Замовкло» С. Губайдуліної і т. д.)

Метафізичність паузи у всій своїй повноті виявляється в просто-рі художньо-творчій гри. У чистих видах гри, як то музика, поезія, танець, пауза присутня як частина техніки виконання, тимчасового континууму, «звучання» тиші, діалогу звук/тиша, розуміння-змісту в чистому виді. Кожна пауза, залежно від місця знаходження, у процесі ритму гри має своє функціональне навантаження, свій композиційний лад, який ґрунтується на принципах, прийомах і способах композиції. Так, Т. Барсукова виділяє наступні функції паузи: 1) пауза як процес передбачення образу, як споглядання, мотиваційний початок зародження ідеї; 2) пауза як обмірковування ігрового ходу, подачі, спостереження, міркування; 3) пауза як спосіб відновлення духу, зупинка, відновлення духовної енергії; 4) пауза як концентрація енергії в умовиводі і як «світозупиненість» у досягненні результату й моменту істини [59]. Цікаво, що Хайдеггер (фундатор теорії гри) знаходив спільні риси своєї концепції з деякими ідеями буддизму, зокрема, з духовною практикою мовчання. Відмінність складає «занурення в собі» (вихід з буття) у буддизмі та занурення в буття у філософа (нагадаємо, що Дж. Кейдж – маестро тиші – теж цікавився вченням «пустоти» східної філософії). Гра, як тимчасова подія, має

свою пульсацію, свої фази, своє ритмічний «пульс», у якому є «підйоми й спуски, сплески осяяння й моменти тимчасового затихання» [59]. Цим законам гри відповідає й музична тиша.

Поняття тиші, паузи (як і звучного тону) у музиці перебуває в якісному співвідношенні з категорією *часу*. Останнє часто використовується як поняття первинне й невизначуване [42, с. 129]. Насправді, категорія часу складна, мінлива й складновизначаєма. Дослідженням цієї проблеми в музиці, філософії й антропології багато років докладно займається М. Аркадьєв, спостереження й висновки якого особливо цінні для нас, тому що дослідник є не тільки теоретиком, композитором, але й успішним виконавцем у галузі музичного інструменталізму (фортепіано, диригування оркестром). Аналізуючи історію питання, починаючи із Платона, Аристотеля, Плотіна, давньоіндійських або давньокитайських трактатів, через новаторські, уже майже феноменологічні за духом і методу міркування Блаженного Августина в XI книзі «Confessionum» аж до досліджень про природу часу в Гуссерля, Хайдеггера, Сартра, Мерло-Понті, Р. Інгардена, О. Лосева, М. Бахтіна, В. Вернадського, основоположника хронософії Д.Т. Фрейзера, і праць І. Пригожина, – М. Аркадьєв обирає феноменологічний метод, причому не тільки як філософсько-естетичний, але і як аналітично-прикладний – для опису «живої структури» музики, так, як вона дається в «креативному, виконавському прочитанні нотного тексту» [42, с. 129–130]. У цьому аспекті, а також у руслі якісної (квалітативної) концепції часу особливого значення набуває термін неточно перекладеного на російську мову бергсоновського терміну «durée» – «тривалість» (дискретний елемент музичної тканини, без урахування процесуальності). В.І. Вернадський переклав його як продовження («дление»), що виражає основну процесуальну інтенцію Бергсона про час; якісний, недискретний характер тимчасового розгортання музики. Взагалі в історичному зрізі уявлення про час носять змістовний характер. Цікаві міркування А. Гуревича про німецьку середньовічну культуру (нагадаємо, що саме в Німеччині активно розбудовувалася класична інструментальна музична культура): «...взагалі час – не порожня тривалість, але заповнювання деяким конкретним змістом,

щораз специфічним, певним... Час настільки ж реальний і речовий, як і інший світ... це не форма існування світу, абстрагована від речей, а конкретна предметна стихія, тканина на верстаті богів... час не стільки усвідомлюється, скільки безпосередньо переживається...» [232, с. 104–112.]. Блаженний Августин називає час «розтяганням... самої душі» [цит. за 42, с. 131]. У класичній німецькій філософії й наступних філософських течіях виробляється уявлення про час, як про синонім становлення, процесуальності як такий. Бергсон уже робив висновки про універсальний характер «длення» й зв'язував його з еволюційною сутністю світового (у тому числі, біологічного) становлення як творчого процесу. А Вернадський заявив, що «грань між психологічним і фізичним часом стирається» [142, с. 45]. Тут доречно провести паралель із «дотичністю» пауз, тиші у сфері музичного інструменталізму. Руки виконавця, як правило, у такий момент або театральнo «завмирають» (не зупиняються, а перестають контактувати із клавіатурою, струною і т. д.), або демонструють якісь театральні акторські жести позаінструментального (диригування паузою, «відсторонення» інструмента, демпферизація струн у щипкових...) або безпосередньо інструментального характеру (гра «у повітрі») – тобто відбувається просторово-тимчасове «отстранение» (рос.) від звучної матерії й матеріальності, тілесності інструмента у загальному тимчасовому континуумі музичного твору, своєрідне припущення гри з розрахуванням на розуміння присвячених. Крайнє вираження такої інструментальної тілесності – «4.33» Дж. Кейджа, «Хвилина мовчання» Є. Кісліцина або «мовчазне виконання» забороненої пісні М. Теодоракіса з «мовчазною» же гітарою в руках, коли вся композиція – суцільна пауза. Сам інструмент, його «життя» (як призначення художнього звучання) у момент тиші в руках виконавця наочно демонструє (підсилює) «абсолютне мовчання» (вокаліст із «вбудованим інструментом» – дихає, рухається, дивиться, може кашлянути і т. д.; його тиша «не абсолютна») і, одночасно, повну об'єктивну (незалежну від людських фізичних процесів) свободу перейти зі стану мовчання у стан звучання. Таким чином, музичний інструмент ніби гіперболізує явище, «роблячи» його, із проявом майстерності. Гіперболізація тиші зв'язана також

з можливістю підсилити контраст між тишею й звучанням за рахунок щільності фактури, динаміки, артикуляційно-тембрових параметрів.

Відмінною рисою інструментального виконання є наочність його інтонаційно-рухової сторони, форм виконавських рухів і інструментально-звукових прийомів, у тому числі, у сфері тиші (дихальна мускулатура, що забезпечує голосоутворення в співі й мові, приховані від слухача-глядача). У музичному інструменталізмі такі механізми видимі й сприймаються в цій якості навіть без слухання музики (наприклад, якщо виключити звук при збереженні телевізійної «картинки»). Цю особливість прекрасно використовував А. Шнітке в «каденції-візуале» Четвертого скрипкового концерту, коли скрипаль грає в усе більш високій теситурі й, нарешті, немов вириваючись за межі можливого, «грає» у повітрі. Виразний, осмислений рух триває в тиші, беззвучній грі пальців, іде «усередину чистого змісту». Подібна інтонаційна ілюзія спирається на супутні зорові образи й слуховий досвід слухача, на темброво-стильовий багаж інструмента. Також і при досить довгих паузах між звучними тонами або акордами, виконавські рухи (або їх раптове «зависання») залишаються наодинці з тишею й внутрішньою слуховою уявою. Така пауза наповнюється інтонаційним (значеннєвим) змістом, а картина інструментального інтонування виявляється феноменологічно протилежною співу. Якщо в першому «подих рук» представлений наочно, то в другому подих схований й «видає себе» у художній вібрації, лише в цезурах виявляючись безпосередньо.

Ситуація «повернення часу» (І. Пригожин і І. Стенгерс) у теоретичній науці другої половини ХХ сторіччя збіглася з аналогічними процесами в музичній практиці й теорії. У цьому змісті абсурдистський твір Кейджа виступає крайнім його проявом. Концепція часу М. Аркадьєва й пропонує «навчитися перебудовувати наша свідомість зі шкільної звички мислити час як чисту й незалежну від реальних процесів тривалість, перестати його мислити як безвідносний і абстрактний плін, що аж ніяк не так просто» [42, с. 133]. Тобто, «вимірюємо ми, швидше за все, все-таки не «чистий» час, не чисту тривалість, яка, швидше за все, не вимірна в цій якості,

а цілком реальні й конкретні процеси у світі» [42, с. 134]. Синонімічність часу й процесу, континуальність-процесуальність теоретиків фізики XX століття сполучається з інтонаційною процесуальністю Б. Асаф'єва в музиці, з ідеєю становлення як основною у найважливіших музичних жанрах опери й симфонії. І якщо у вокальній, голосовій процесуальності музики вбачається зв'язок з континуумною процесуальністю подиху, серцебиття (що і є життя людини, органічне), то у процесуальності музично-інструментальній до зазначеної (виконавськи-людської) додається (нашаровується) якась незалежна від життя однієї людини (виконавця, композитора, слухача) – об'єктивна процесуальність, «реальні й конкретні процеси у світі» з його мінливістю, відбиття універсального процесу «все временится» (Бергсон-Гуссерль), «временящаяся материя» (М. Аркадьєв). У процесі виконання інструмент у певному змісті сам виступає «временящейся» матерією у руках виконавця. Просторовість, фактурність, артикуляційно-динамічна рельєфність на інструменті також «временится», стає. Тому природно, що абсолютистське вираження квалітативної концепції часу в музиці втілювалося в Дж. Кейджа не у вокальному, а в інструментальному творі.

Музичний інструмент являє собою матеріалізоване втілення того художнього синкрезису, у якому розбудовувалася музика. Матеріалізуючи ідеальні звукові образи й уявлення, музичний інструмент і сам здатний формувати нові музично-звукові ідеї в галузі «чистого змісту», без посередництва слова. Вже при виготовленні до інструменту «вкладається» жива протоінтонація (В. Медушевський) і, одночасно, витончено відшліфовані художні (митецькі) параметри звучання/тиші. Цю роботу продовжує й композитор. Але справжнє життя вдихає в музичний інструмент виконавець. Таким чином, інструмент являє собою якийсь потенційний музичний простір з різноманітними можливостями, який композитор, і ще конкретніше виконавець організовують у певному процесі, хронотопі відповідно до свого індивідуального неповторного (композиторського й виконавського) задуму. І тут співвідношення загальне – одиничне виступає в амбівалентній і взаємо-зворотній якості. Протоінтонація як узагальнена семантико-звукова формула твору не просто містить

у собі знаки тиші. Саме явище протоінтонації відсилає нас до тиші як символу цілісності, що транслює прадавні змісти буття.

Таким чином, у музичному мистецтві тиша (між звучними тонами, до й після них, а також в абсолютному своєму вираженні) має семантичне значення не менш, а часом і більш важливе, ніж звучання (здаємо нейгаузівське «звук повинен бути обкутаний тишею»). У другій половині ХХ – початку ХХІ століть тиша стає деяким універсальним феноменом (для різних видів мистецтва), що надає цілісності сучасній культурі. А в музичній культурі вона відіграє найважливішу роль у структурній і значеннєвій організації музичної композиції. Сам же «мотив мовчання», тиша та її варіанти (««концентрований» (порожнеча) і «абсолютний» (вакуум)» [315]) є відбиттям складних інтеграційних процесів, що протікають у сфері художніх, літературних, філософських, релігійних, політичних пошуків сучасної епохи.

У музиці феномен тиші, здебільшого, втілюється в музичному інструменталізмі. Це пов'язане з більш вираженим контрастом (фактурним, динамічним, діапазонним, жестово-театралізованим) звучання/тиші, відсутністю в інструмента фонових елементів людського мовчання (подиху, кашлю, мимовільного руху і т. д.) з одночасною об'єктивною, технічно й фізіологічно незалежною готовністю (можливістю) перейти від мовчання до стану звучання. Інструмент навіть у стані мовчання персоніфікує собою не просто потенційне звучання, але саме звучання художнє (на відміну від можливо мовленнєво-побутового в людини). Одночасно інструментальне мовчання фіксує специфічну абсолютність тиші (з повним запереченням земного звукового середовища – подиху, мимовільного руху, кашлю і т. д.) як зіткнення з позамежним, як «інобуття» звуку й тематизму [315; 367], а не їх небуття, що повністю відповідає процесуальності музичного мислення, природі музичного хронотопу. Невипадково Г. Айгі вводить поняття «Майстерність Мовчання».

Наочність інтонаційно-рухової сторони інструментального музикування, форм виконавських рухів і інструментально-звукових прийомів, у тому числі, у сфері тиші (дихальна мускулатура, що забезпечує голосоутворення у співі й мові, сховані від слухача-

глядача), якість «времящейся» матерії інструмента дозволяє сприймати мовчання як «тишу зі змістом», а виконавські рухи (або їх раптові «зависання»), залишаючись наодинці з тишею й внутрішньою слуховою уявою створюють інтонаційно-значеннєву паузу. Форми музично-інструментальних виконавських рухів (гра в повітрі, беззвучне натискання клавіш або клапанів інструмента і т. д.), абсолютність інструментальної тиші, її театралізована наочна гіперболізація втілюють інобуття звучних тонів і тем у їхньому художньому різноманітті: тиша як зникнення матерії й з'єднання з Абсолютом (нездійснений проект О. Скрябіна «Чиста пауза»), як немусичне звучання зовнішнього миру («4'33» Дж. Кейджа), «тиша зі змістом» (зіткнення з безмежним) і «тиша з мовчанням тих, що пішли» («Misterio» В. Сильвестрова для кларнета-соло), милостиве умиротворення, напружене очікування, занурення у сон-забуття, романтична мрія і т. д. Семантичний діапазон образу-символу тиші коливається в музиці від інтимно-трепетного до філософського.

Осмилення цього таємничого феномена займає людство протягом багатьох століть, а різноманіття його проявів у різних видах мистецтва невичерпне. За висновком Є. Назайкинського, «тиша як об'ємний образ, ... як елемент образної палітри мистецтва... представляє собою скоріше цілий всесвіт, до якого потрібно лише трохи наблизитися, щоб він перестав сприйматися як одна зірка» [577, с. 216]. Музичний інструменталізм із його невербальною природою чистого змісту дозволяє здійснити таке наближення в яскравому матеріалізованому закарбуванні ідеальних звукових образів і уявлень.

Стосовно жанрово-стильової системи музично-інструментального мистецтва ХХ–ХХІ ст. вкажемо лише на утворення безлічі форм і типів, а також на тенденцію до синтезу форм аж до індивідуально-авторських.

Таким чином, сфера інструментальної творчості постає своєрідним перехрестям вказаних найгостріших внутрішньо-музичних проблем. А її концепційні та інструментально-технологічні витоки сягають у барочну культуру з автономізацією інструментальних жанрів і сонатну (передусім) культуру «віденців» з кристалізацією

і семантизацією чисто інструментальних форм висловлення, народженням надвербального типу мислення «чистими» смислами «абсолютної» музики – того її стану, коли інші види мистецтва і філософія черпають свої ідеї і технології в музиці. Від кінця XVII і протягом XIX століть сформувався і успішно функціонував той характерний тип виконавця-композитора, чиє мистецтво актуалізувалося через інструмент. Дана тенденція була суттєво поглиблена у XX–XXI столітті, коли інструментальний твір для конкретного інструменту або інструментів неможливо написати «за фортепіано» або «на слух». Проголошена у цей період тенденція до пошуку нового звуку вимагає його винайдення безпосередньо на інструменті, який часто «підказує» композиторам і виконавцям «свої» інструментальні звучні прийоми та напрями розвитку музичного матеріалу.

РОЗДІЛ 4. СЕМІОЛОГІЧНА ТИПОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

4.1. Музична інструментальна творчість в світлі структурно-семіологічної та мовно-мисленнєвої концепції

Звернення до семіологічних засад в сфері інструментальних органологій, музики і виконавства є глибоко закономірним, як з внутрішніх причин, так і через загальнокультурні процеси ХХ–ХХІ століть в цілому. Сама художня практика спрямовує теоретичне музикознавство до галузі семіотики, оскільки з цієї точки зору воно «не що інше, як інтерпретація музичної системи за допомогою вербальної мови (як універсальної знакової системи, здатної інтерпретувати будь-яке суспільне явище, будь-який комунікативний процес)» [310, с. 56]. Щодо музичного інструменталізму як об'єкту семіологічного дослідження, можна передбачити певні питання про коректність постановки проблеми семіотичних процесів не в музичному творі взагалі, а в більш локальній сфері, пов'язаній з музично-інструментальною органологією, морфологією, виконавством і т. д. З нашої точки зору звернення до семіології тут є правомірним і ефективним, оскільки включення до зазначених сфер музично-інструментальної творчості семіотичних параметрів створює необхідні якості цілісності і всебічної смислової наповненості. Подібно до вербальної мови, музично-інструментальна організація, будучи вираженням музичного смислу, не тільки наділяється певними граматичними, образно-звуковими, асоціативно-історичними, виконавсько-психологічними та артистичними формами, що відрізняються естетичною досконалістю, а й являється носієм інформації

як способу комунікації. Саме тут ефективним виявляється вироблений Ю. Лотманом структурно-семіотичний підхід як один з важливих способів осмислення складних об'єктів, таких як художній твір, культурна епоха, музично-інструментальне мистецтво і самі музичні інструменти. Структурний метод, на думку Ю. Лотмана, забезпечує логічність дослідження, обґрунтованість висновків і можливість показати цілісність об'єкту. З другої половини ХХ століття, актуалізовані семіологічні потенції науки (і власне розвиток семіотики як спеціальної науки) стали активно проникати до музичної естетики і музикознавства. Цьому процесу сприяли багато в чому музично-авангардистські течії, образні і технологічні параметри яких стимулювали суперечки про здатність музики виражати конкретними (перш за все, чисто інструментальними, позавербальними) засобами певні смисли. Розгорнулося певне протистояння між прихильниками трактування музики як асемантичної реальності – і як системи знаків. І хоча в цілому більше прихильників знаходило твердження про музику як засіб специфічної художньої комунікації, механізми і природа музичного значення, символіки, знаку залишаються і сьогодні перспективними об'єктами наукового дослідження. Справа тут не тільки в наявності певної знакової системи в «чистому» музично-інструментальному «повідомленні», комунікації, де відсутній вербальний текст, який багато в чому визначав або сприяв формуванню цілісного смислу, а також чисто музичних інтонацій в умовах інструментального супроводу співу. В інструментальній творчості спрацьовують механізми асоціативно-звукової пам'яті, яка зберігає певні семіотичні знаки самого інструментарію в його уречевлено-органологічному (тембральність, вид інструменту, способи і прийоми гри), а також ситуативно-змістовному (ритуал, дозвілля, виробничі процеси і т. д.) і жанрово-стильовому виразах. Таким чином, семіотичний підхід в дослідженні музичного інструменталізму диктується потребами сучасної виконавської і композиторської практики, музичної психології та теорії виконавства, сприяючи розвитку їх когнітивного аспекту. Семіологічний ракурс дослідження дозволить зробити ще один крок на шляху розвитку

і пізнання інструментального мистецтва не тільки з позицій логічної організації, але і з точки зору змістових, комунікативних сторін.

Семіотика як спеціальна дисципліна оформилася в 70-і роки ХХ століття (в 1974 р. відбувся перший Міжнародний конгрес з семіотики), хоча на рівні методології наука про знакові системи фактично функціонувала вже в 60-і роки (в 1964 р. побачили світ «Лекції по структуральною поетиці» Ю. Лотмана, в 1965 р. – «Основи семіології» Р. Барта, в 1968 р. – перше видання «Відсутньої структури» У. Еко). Народившись на перетині структурної лінгвістики, теорії інформації і кібернетики, на власні очі являючи собою «простір перекладу з мови філософії на мову науки і назад» [920, с. 6], семіотика зуміла досить швидко «впровадитися» до інших наук, зокрема, до мистецтвознавства і музикознавства, яким стали необхідні нові методи дослідження та інтерпретації постмодерністських мовних засобів, які активно народжуються і трансформуються. Будучи своєрідною «класифікацією дискурсів» [920, с. 12], семіотика одночасно вибудовує локальні напрямки всередині цих наук і певним чином претендує на роль своєрідної суми гуманітарних знань, здатної описати і пояснити будь-яке (дискурсивне) явище як прагнення до єдиної спільної мови – метамови. Останнє, втім, так і залишається претензією, як це було, наприклад, із середньовічною схоластикою. Недарма, починаючи від Ч. Пірса і Ч. Морріса, вчені відзначали паралель між трьома розділами семіотики (синтактикою, семантикою, прагматикою) і схоластичного трівіум (trivium – граматикою, діалектикою і риторикою). Адже, як відомо, знакова система завжди виявляє синтаксичні (внутрішньосистемні), семантичні (зв'язок знакової системи з зовнішнім світом) і прагматичні (між знаковою системою і користувачем цієї системи) відносини, виступаючи як «відмежоване безліч елементів-знаків з системою відносин між ними, яке здатне утворювати зв'язку з контекстом, а також може бути використано інтерпретатором» [920, с. 8].

Взагалі до вироблення єдиної метамови прагнули різні філософські та наукові школи (психоаналіз, логічний позитивізм, когнітивістика, синергетика та ін.). Семіологія тут вигідно відрізняється від них тим, що її інтереси зосереджені на самій мові, а не на даних

досвіду. Зазначені школи «відволікаються» на емпіричні дані (і при цьому можуть робити і роблять деякі мовні «помилки»), приходять до суперечностей у власному дискурсі, тим самим розхитуючи свою власну методологічну основу. У семіотиці ж цей ефект (або дефект) неузгодженості пом'якшується якраз свободою інтерпретацій, так як немає жорсткої залежності від світу фактів (як, наприклад, в синергетиці). Саме інтерпретативний характер дозволяє семіотиці природно і плідно «пустити коріння» в музичному мистецтві, тим більше, в такому невербально інтерпретованому, як інструментальне.

Прагнення до побудови єдиної несуперечливої, методологічно бездоганної теорії є, на думку вчених, «вродженою ідеєю» культури. Таким чином культура рятує себе від ентропії. Подання універсуму як семіосфери, семіотичного цілого – один з механізмів самозахисту від власної поліфонічної множинності, здатної «переварити»-знищити саму себе. Втім, сама семіотична доктрина сьогодні поки далека від теоретичного і методологічного завершення – натомість музично-інструментальна мова, будучи відкритою до подальших «відкриттів», володіє системною якістю завершення у своїй практичній композиторській і виконавській реалізації.

У другій половині ХХ століття музичний авангардизм, з одного боку, і розвиток семіотики, з іншого, стимулювали суперечки про здатність музики виражати конкретними засобами певний смисл. Протиставлення точок зору – музика як асемантична реальність і як система знаків – доходило до вельми різкої конфронтації. І хоча в цілому більш переконливо стверджувалося уявлення про музику як засіб особливої – художньої – комунікації, механізм музичного «повідомлення» і природа музичного значення залишалися і залишаються актуальними об'єктами наукового дослідження. І якщо в вокально-інструментальних жанрах вербальний текст сприяє чи сприяє багато в чому не тільки формуванню цілісного смислу, але і чисто музичних інтонацій, то комунікативні та смислові аспекти музично-інструментального «повідомлення» передбачають власні специфічні знакові умови. Семіотичний аспект є своєрідною спробою перекладу невербального музично-інструментального «пові-

домлення» на мову людського спілкування, який супроводжується «зменшенням невизначеності і збільшенням комунікативності» [485, с. 125]. Наведена цитата Ю. Лотмана відноситься до сфери людського сну, а не інструментальної музики. Однак, порівнюючи сон і музику – «переказати сон так само важко, як, скажімо, переказати словами музичний твір» [там само, с. 726] – вчений якраз точно передає одну з характеристик «чистого» інструментального мистецтва. Адже «музика залишається самодостатньою і без всякого слова» [846, с. 192]. В. Холопова підкреслює таким чином силу і специфіку «абсолютної музики» (німецький термін XIX століття; вітчизняна музична думка вважала за краще йому вираз «чиста, не-програмна інструментальна музика»). Однак саме поняття «абсолютної музики» з властивою німецькій науці філософізацією свого часу підняло симфонію бетховенського типу на вищий щабель музичної та художньої ієрархії, затвердивши тезу про те, що власне інструментальне мистецтво є музикою як такою (відзначимо, що диференціація вже автономної якості музики на вокальну та інструментальну відбивається в народній термінології як опозиція «музика – спів»: «музикою» в народі називають чисто інструментальне музикування [532, с. 92]). І ось тут семіологічні принципи мислення і сприйняття виявилися необхідним посередником між творцями, виконавцями (на «зорі» формування «чистого» інструменталізму ці позиції поєднувалися в одній особі) і слухачами. Чисто музичні інтонаційні (ритмічні, звуковисотні мелодійні, ладові, фактурні) структури стають носіями смислів, ідей, їх знаками (про такі ладові знаки можна говорити вже у вченні про лади у давньогрецькій музиці). В цілому вже давньогрецьке розуміння музики як науки створювало передумови звернення першої до семіологічних принципів в останній третині XX століття: «Новий рівень цивілізації, досягнутий древніми греками через перевірку музики числом, полягав в тому, що інтелектуальною активністю вони відірвали музику і «мусичні мистецтва» від їх первісної, архаїчної магічно-ритуальної функції» [850, с. 8]. Через числа і пропорції філософи і музиканти прагнули висловити закони світобудови, гармонії. І музика тут виступала наочним і чутним втіленням цієї числової досконалості світу – як

практичне мистецтво (настройка струн, інтервали, ритми, лади) і як наука (теоретичні розрахунки висотних і ритмічних пропорцій). У платонівській теорії подібності семи планет і музичних інтервалів (зокрема, на струні канону), в числовому розумінні музики формувалися ті *інструментальні знаки самого слова «музика»*, які зберігаються вже понад дві тисячі років. І якщо епоха європейського бароко з її ентузіазмом передачі в музиці «рухів душі» (але вивіреними риторичними фігурами), як і романтизм з його неподільним пануванням «естетики почуттів» (з власними знаками «подиху», «печалі», «геройки», «любові», «шляху» і т. д.), проголошували відхід від математичного підходу, то ХХ століття висунуло проблеми пошуку нових раціональних систем творів, які вже не могли обійтися без числових розрахунків; розквіту інтелектуалізму в мистецтві; використання принципово нових технічних засобів.

Доведені до досконалості протягом XVII – ХХ століть «емоційні можливості і високі логічні взаємозв'язки всіх елементів музики» (В. Холопова) дозволили цьому виду мистецтва передавати своєю «безсловесною мовою» навіть те, «що неможливо було висловити у вигляді філософських ідей» [846, с. 23]. Фундатором такого розвитку музики – чистого непрограмного, невербального інструменталізму став Бетховен (за спираючись на досягнення барокових та класицистських форм). Втім, емансипація музики фактично відбулася в епоху Й.С. Баха, хоча «не стала тут помітною, оскільки Бах оточував її «завісою словесних емблем» [там само, с. 98], та його попередників – органістів (від Я. Свелінка), клавіристів (від верджиналістів), скрипалів (А. Кореллі та ін.) та ансамблістів. На твердження У. Еко, у XVII столітті символи сприймали як справжню реальність: «Люди того століття вважали обов'язком перетворювати світ на гущавину Символів, Маскарадів, Мальовничостей. Все повинно було відображати таємні зв'язки, бути скарбницею смислів, розповідати багато, але негласливо, приховувати більше, ніж відкривати. Таємниця символу (межа меж) летюча, подібно голубці, яка вислизає, і ніколи невідомо, де вона. Але мріяти про те, що свідомо не дається, чи то не є вершиною найшляхетніших бажань?» [943, с. 331]. Не дивно, що саме в таку добу народжується нове музично-

інструментальне мистецтво, здатне *втільювати чисті смисли новими мовними засобами, вибудовуючи на їх основі нового типу комунікації музиканта зі слухачем*. Головні відкриття музичного бароко – народження опери; становлення інструментального концерту; емансипація концертних залів; емоційне враження афектів; енергія моторного руху – привели до історично нового поняття «музика». Всі вони у великій мірі сформувалися в інструментальній («абсолютній») музиці.

Ключовою ідеєю останньої виступила емансипація музичного інструменталізму і пов'язана з його специфікою і засобами вираження нова можливість втілення Абсолюту. Для XVII століття показовою є тенденція, поруч з твердженням чисто інструментальних мовних засобів, проєкції аріозно-вокальної музики на інструментальну (подвійного мімезису), зокрема, в сфері риторики. Так, Л. Пилаєва цитує французького клавесиніста де Сен-Ламбера: «взірці красномовства схожі на музичну п'єсу, бо гармонія, ритм, такт, розмір та інші подібні речі, яких дотримується майстерний оратор в складанні своїх творів, належать більш музиці, ніж риторичі» [661, с. 12]. Остання, безумовно, відіграла важливу роль у становленні та розвитку форм інструментальної музики (проте ми, слідом за Дальхаузом, вкажемо, що тут слід утриматися від надто прямолінійних аналогій).

Також гнучко, на наш погляд, потрібно підходити і до питання походження музики. Визнаючи давній нерозривний зв'язок інструментальної гри зі словом, необхідно відзначити, що інструментальне музикування «від самого початку пов'язане з життєво необхідними процесами ... а також ритуальними обрядами ... з приховуванням людського голосу», що робить самі інструменти, виконавство на них і виконувану на них музику впізнаваними «знаковими носіями». Подібна знаковість – «невербальна трансляційна система» – спрацьовує і за «межами власне трудового досвіду» [532, с. 7] і ритуальних дій. Визрівання музики «з немусики» І. Земцовський бачить «не тільки як «механічний» процес виокремлення-виділення музичного інструменту», а й як становлення нової якості: «Можна стверджувати, що історично музичний інструмент – це ... якийсь новий, взаємоперехідний синтез, якесь нове, небуденне мислення,

нарешті» [304, с. 127]. Цю нову якість дослідник бачить в генетиці музичного інструментарію як «одночасно і відокремлений від тіла жест, і відокремлений від рота звук» [там само].

Н. Мечковська стверджує, що жестикуляція і міміка – це найближчі до природи з усіх семіотик людини, тому що вони «лежать в основі тих фізичних рухів і дій, які складають дієво-образне наповнення таких мов людства, як ритуал, танець, гра актора» [544, с. 178]. Цей список можна доповнити і музикою як найтрудніше декодуємою семіотичною мовною системою, особливо в сфері т.зв. «чистої» інструментальної музики – яка безпосередньо, без залучення слова (і зайвого «перекладу» на іншу знакову систему) передає «чисті смисли» – мислєпочуття. У музикуванні (як і в розвитку людського інтелекту в цілому) нарівні з голосом бере участь рука, саме вона виробляє звуковидобування і звуковедення на інструменті. За Асаф'євим, «процес ... інтонування, щоб стати не промовою, а музикою ... минаючи слово (в інструменталізмі), але відчуючи вплив «німої інтонації» пластики і рухів людини (включаючи «мову» руки), ... стає «музичною промовою», «музичною інтонацією»» [49, с. 211–212]. І, далі, «рука людини немов може «вкласти голос» в інструментальну інтонацію» [там само, с. 216]. Заслужовує на увагу гіпотеза К. Квітки про те, що первісна людина, висвердлюючи отвори на флейті, враховувала лише оптичну (а не акустичну) симетрію. «Ймовірно, первісний майстер не турбувався тим, які саме інтервали він отримує на своєму інструменті; йому була приємною наявність різних звуків ... вважалися гарними ті звуки, які в результаті цього виходили ... Тільки поступово включався до цієї справи слух» [363, с. 221].

Найдавніша із зазначених мов людства – ритуал (де активно застосовувалися і музичні інструменти), а найдавніший компонент в ритуалі – це знаковий фізичний рух. Однак, перш за все часове (а якщо точно, просторово-часове) мистецтво музики безпосередньо пов'язане з рухом –однією з первинних семіотик людини. У музичному інструменталізмі крім смислової процесуальності розгортання, розвитку музичної ідеї (або навіть окремого звуку-образу, звуку-символу) і засобів художньої виразовості (мелодії,

ритму, фактури, динаміки) – рух стає наочно-відчутним, матеріально відчутним, типологізуємим або імпровізаційно несподіваним, на решті – пов'язаним зі способом звуковидобування і ведення звуку. І не тільки в концертно-сценічній або фольклорній обстановці, де увагу спеціально направлено на зазначені форми руху. Семіотичні параметри руху з музичним інструментом в руках навіть в процесі древніх ритуальних (часто – з вимогою містичного приховування людського голосу), трудових або дозвільних дій, як і виконавські форми рухів на інструменті (безпосередньо для звуковидобування), збагачуються звуковими враженнями (на ударних – тембрально-ритмічними, на струнних і духових – ще і тембрально-звуквисотними, мотивно-мелодійними, ладовими, артикуляційними і т. д.), формуючи новий шар вже звукової семіотики (або нове синкретичне утворення звуко-руху) з власною знаковою системою. До того ж відомо, що музична (ритмо-звуквисотна, динамічна, артикуляційна) виразність значною мірою моделює пластику людських рухів, а також кінестетичну активність мови, що в умовах інструментальної гри є неподільним.

В ході історичного розвитку зазначена звукова семіотика в її тембрально-інструментальному, ритмічному, інтонаційно-звуквисотному, ладовому, мотивно-мелодійному вираженні, зберігаючись в асоціативно-звуковий пам'яті, здатна опосередковано або прямо впливати на образно-звукові уявлення наступних епох, в тому числі, і у «чистій музиці». Наприклад, звучання мідних духових інструментів часто асоціюється з образами героїки, військової доблесті, переможного апофеозу; полювання / «лісової» міфології; свят; ритуалів, а згодом, в результаті нових асоціативних рядів, розвивається професійне музично-інструментальне мистецтво – також з трагічними, фантастичними, гротескними образами, естрадно-джазовими сферами.

Дерев'яні духові частіше втілюють образи ідилічної пасторалі, казковості, фантастики, ігри, характерності моторного або ліричного висловлювання і т. д. При цьому живе дихання, яке є основою звуковидобування на всіх духових, може символізувати як земне людське життєве начало («дихання життя», «землі», «людини»), так

і потойбічне, містично-надприродне, духовне Сущє («дихання неба»). Недарма ж цей спосіб звуковидобування лежить в основі «короля інструментів» – органу, офіційно допущеного славити Бога в католицькому храмі поруч з «ангельськими голосами» хору. Крім того, вдихаючи повітряний струмінь (як «подих життя», «дух») і трансляючи його до інструменту, виконавець на духових як би оживляє, міфологізує, персоніфікує свій інструмент, який в результаті стає здатним «говорити» потойбічним, неземним, нелюдським «голосом» (що наочно доводить участь в звуковидобуванні амбушурного апарату за аналогією з людською мовою і неможливість одночасного використання голосу), являючи слухачеві або іншим учасникам дійства (як і самому виконавцю) особливим чином закодовану ідею, символ – за допомогою специфічних мовних засобів.

Щипкові інструменти (щипкові хордофони), генетично пов'язані як зі співом, так і з танцювальними рухами, органологічно-природно володіють камерністю звучання і мобільністю, асоціюються, відповідно, з ритуальними і світськими вербальними жанрами (супровід молитовно-духовних, історико-епічних або розважальних пісень), а також з яскравими ритмічно-звуквисотними характерними національними або жанрово-танцювальними символами. Їх органологічна здатність до з'єднання ритмічної чіткості в розстановці акцентуації (як у ударних) зі звуквисотними параметрами звучання зумовила необхідність їх створення та побутування у всіх практично народів світу. Саме щипкові (передусім, лютня, гітара та ін.) опрацьовували у вказаних жанрово-стилістичних сферах цілий комплекс інструментально-фактурних кліше народжуваного гомофонного мислення (не залишаючи поліфонічних прийомів). Такі гомофонні «паростки» органічно утворювалися, приживалися і розвивалися саме на інструментальному ґрунті, адже інструменти виконували функції басо-континуо, а далі – різних видів гомофонного супроводу темі-мелодії у вигляді акордових та, головне – важливих моторно-віртуозних фігураційних засобів, які й народжувались у лютневому виконавстві і звідси транслювались до клавірно-фортепіанного, скрипкового, оркестрового і т. д. (котрі стали розвивати і власну лінію фігураційності, загальних

форм руху, педалі і т. п.). Отже, гомофонна парадигма мислення дала поштовх для *нової інструментальної мовної системи, здатної транслювати найскладніші концептуально-філософські та безпосередньо-почуттєві смисли, за якими закріплювались (у гнучкій залежності) певні інструментально-тембральні (й звуковидобувальні) сфери.*

Струнні смичкові (фрикційні хордофони), які є продуктом порівняно більш пізньої культури, спочатку застосовувалися лише для виконання мелодики, плавних штрихів – виключно як атрибут ритуально-обрядової сфери як засобу магічного впливу, посередника між божественним світом і людиною (моторно-артикуляційні прийоми з легкими «стрибучими» штрихами стали доступними тільки з появою скрипкового сімейства, а у своєму розвинутому сучасному вигляді – з удосконаленням смичка Дж. Тартіні в 1730 р). Модернізація інструментів і смичків, а також зароджуване нове камерно-інструментальне виконавство дозволили смичковим хордофонам найбільшою мірою, порівняно з іншими інструментами, наблизитися до звучання людського голосу (з відтворенням артикуляційно-динамічних тонкощів оперного співу), сформувавши за відносно коротку історію свого існування чуттєво-трепетний звуковий образ найвищого особистісно-ліричного порядку і, одночасно, блискучої концертної віртуозності як життєвої енергії і Краси руху-прагнення.

Складноорганізовані (в сенсі органології, а також використання більш пізнього досвіду інструментального виконавства) *комплементарні* клавішні з'явилися в результаті синтезування можливостей сольної та ансамблевої інструментальної гри різних складів; не потребують частого настроювання, як правило, стаціонарно розташовані у концертних залах (крім баяна-акордеона). Вони являють собою взірць вже розвинутого музично-інструментального професіоналізму з традиціями навчання і виконавства, просторово-звукового мислення багатоголосої фактури (зі сталими фактурними кліше), керований одним виконавцем (що концентрує диригентсько-режисерські функції цілісного охоплення матеріалу та інтерпретації. Такі комплементарні інструменти (клавіри,

фортепіано, орган, баян-акордеон) і не могли виникнути раніше, ніж музично-інструментальна практика набула вказаного досвіду, а інженерно-наукова думка не стала здатною для втілення завдань клавіатурної механіки, тембро-регістрового «збільшення»-урізноманітнення, різних (комбінованих) багатоголосних формул, мисленнево-виконавської «готовності» до «диригентсько»-одноосібного (перед-інтерпретативного та з ХІХ століття інтерпретативного охоплення музичного тексту).

Оскільки одним із принципів організації будь-якої структури є бінарні відносини, а результатом опису системи є часто жорсткі структурні полюси – широка смуга нейтральних елементів, що мають до них подвійне ставлення, просто не охоплюється. Це знімає внутрішню неповну впорядкованість системи, яка надає їй гнучкості і збільшує ступінь непередбачуваності її поведінки. Зростання внутрішньої амбівалентності⁶³⁶ відповідає моменту переходу системи до динамічного стану. Також одним з механізмів семіотичної еволюції є хитання між динамічним станом неопикуваності і статикою самоописів. В музиці існує тип знаків, так звані «символи рецепційного очікування, завдяки яким слухач заздалегідь готує себе до того, що має почути» [440, с. 123]. Дія таких символів поширюється не тільки на сфери музичної інтонації (в широкому сенсі), способу, тематизму, гармонії, але і на образ самих інструментів. Як ми вказували, від мідних духових інструментів очікують втілення героїки, фанфарно призовної, мисливських або військових персоніфікацій і узагальнень, з кінця ХХ століття – джазово-естрадних проявів. Від смичкових струнних – максимального наслідування людського голосу або концертно-віртуозній образності. Від органу – піднесено-духовних музичних втілень. Від баяна-акордеона – швидше популярно-демократичну, естрадну або народну музику. Від нейтрального за тембром фортепіано очікують сонатно-симфонічних концепцій, камерно-вишуканих образів (пов'язаних з професійною композиторською творчістю) або джазових ритмів і т. д.

⁶³⁶ Амбівалентність (подвійність, неоднозначність) як культурно-семіотичний феномен вперше була описана в роботах М.М. Бахтіна.

У цьому сенсі важливим є виведене вже в ХХ столітті поняття «звуковий образ інструменту». Поняття «звучний образ інструменту» увів до музикознавчої практики Л. Гаккель в книзі «Фортепіанна музика ХХ століття» [174], очевидно, спираючись на термін А. Копленда «sonorous image» з його роботи «Music and imagination» [976]. Копленд встановлює тісний взаємозв'язок між еволюцією інструменту, як конструктивно-акустичним феноменом, і композиторською творчістю. Гаккель, застосувавши термін звучний образ щодо конкретного інструменту – фортепіано, наділяє вихідне поняття Копленда дещо іншим смисловим відтінком, маючи на увазі як «звуковий матеріал музики», так і враження, вплив музики на слухача [174, с. 6]. А. Малінковська вводить поняття «звукокомплексу» (звукового образу) фортепіано, який найтіснішим чином взаємозалежний з широким колом засобів фортепіанної виразності [511]. Науковий апарат дисертації Т. Буданової ґрунтується на термінології Гаккеля. «Звучний образ інструменту» розглядається в тріаді «органіка (конструкція інструменту) – інтонаційний смисл, усвідомлюваний через комплекс засобів художньої виразності – сприйняття слухача» [66, с. 27]. Через осмислення цієї тріади автор виходить на дефініції звучного образу в двох аспектах – широкому і вузькому. Перший – «звуковий матеріал музики, що відтворює в інтонаційній практиці все різноманіття проявів функціональної полівалентності. Другий – конкретна грань цієї полівалентності («гармошковий образ», «клавесинний образ», «фортепіанний», «джазовий», «імпресіоністичний», «романтичний», «конструктивістський», «елітарний» і т. д.). С. Іванова пропонує поняття «звуковий образ інструменту», істотними для еволюції якого стають три взаємопов'язаних і взаємовизначаючих фактори: виконавські традиції, нотний текст композитора і результати вдосконалення конструкцій інструменту з метою виявлення нових виразних прийомів і розширення технічних можливостей [325, с. 9]. На наш погляд, необхідно сюди додати культурно-історичний контекст появи та еволюції інструмента, те символічне поле, яке утворилося за його участю в духовно-ритуальному, дозвільно-побутовому, літературно-поетичному, мальовничому і філософському контекстах. З названою

проблематикою пов'язана дисертація А. Тимошенко: досліджуючи ставлення до звуку, концепції інструменту і композицій американських авторів, автор вводить споріднене до вищезначених поняття «художньо-акустичний вид інструменту», під яким розуміє «прийняті тією або іншою традицією музично-акустичні якості інструменту і вироблені виконавські прийоми гри на ньому, а також уявлення про межі можливостей цього інструменту» [793, с. 16]. Н. Рябуха узгоджує «образ інструмента» з поняттям «звуковий образ світу». Є. Назайкинський, представляючи музичний інструмент «як живу істоту і як річ, як художній твір і як запис музики, як фіксацію особливостей певного історико-соціального середовища і як пам'ятник культури, але разом з тим і як особливий світ, що представляє у своїх формах і сутності відображення світу реального» [577, с. 83] – виявляє якості володіння ними цілісним образом (що підтверджується їх персоніфікацією у міфологічних та мистецьких творах).

Серед словосполучень, спрямованих на визначення суті трактування інструменту, зустрічаємо і поняття «образ інструменту» (в акустичному, не в поетичному, міфологічному або мальовничому сенсі) без уточнюючого прикметника «звучний» або «звуковий». Розрізняються поняття образу і звукового образу музичного інструмента. Якщо перший включає крім виконавсько-інструментальної специфіки міфопоетичну «інструментально-родову пам'ять» з відтворення звукообразної моделі світу, то звуковий образ інструмента конкретизує композиторсько-виконавський звуковий концепт через інструментальну специфіку вираження (індивідуально та узагальнено-стильово забарвлену)⁶³⁷. Обидва вказані образи можуть утворювати певні інструментальні архетипи, які склалися на основі «семантичного або образного амплуа» інструментів (Н. Рябуха) в результаті історичного шляху музичного мистецтва, сформувавши певний інструментальний стиль.

Але від самого «вибухового» утворення системи музично-інструментального мистецтва у XVII столітті відтворення такої

⁶³⁷ Тут виникає також звуковий образ твору.

звучно-образної семантики пов'язане з невпинним пошуком інструментально-звучної виразовості, нарощуванням якості «музичної саморефлексії», самонавчання. Тому не дивно, що поступово інструменти починають не тільки втілювати, а й «підказувати» – як авторам музики, так і виконавцям – напрями і прийоми інструментально-звукової образності. Аналізуючи шляхи музичної творчості від зародження до найвищих взірців музично-звукового втілення, можна без труда помітити, що у визначенні звукоідеалу епохальної або національної (традиційної) музичної культури найбільш важливим фактором є використовуваний нею музичний інструментарій. Прикмети композиторського стилю проявляються в тому, що художник вибирає і адаптує до власного задуму технічні, акустичні і виразні можливості інструменту, наприклад, способи звуковидобування, манеру виконання, жанрову семантику, а також «інтонаційний словник» (Б. Асаф'єв).

Слід підкреслити, що у всіх формах музичної творчості завжди присутня образна першооснова, оскільки будь-яка художня форма передбачає образне перевтілення предметної дійсності. Однак і сам інструмент, накопичуючи досвід органологічного вдосконалення, виконавської майстерності гри на ньому та композиторського репертуару з відповідним ідейно-образним жанрово-стильовим багажем, здатний виступати образом, точніше знаком-образом, який характеризується бінарними інструментально-речовими та ідеаційними (духовно-філософськими, культурно-історичними, соціальними) параметрами в їх органологічному, виконавському, композиторському аспектах. Складні знакові утворення в музиці спрямовують увагу слухача, композитора і виконавця на певний предмет. Домінуючий знак (символ) викликає певну реакцію, що співвідноситься з іншими знаковими (символічними) «зчепленнями», які корегують «кордони загального очікування», виходячи з безпосередньо поставленого завдання [713, с. 73].

Повертаючись до витоків музичного інструменталізму в цілому, необхідно відзначити, що в музичному інструменті, як в Іншому, втілюється якийсь «чарівний» синтез (поліфункціональність) звукового, зримо-образотворчого, чуттєво-дотикового та ідеального

(осмислено інтонованого) начал, мов і «мислень» (які, втім, історично розвивалися не ізольовано одне від одного). Ось цей «збіг безтілесного (тобто інтонування) і тілесного (знаряддя, конфігурація, рух; утворення системи «знаряддя – тіло – знаряддя» [304, с. 127] і т. д.)», власне, і дозволяє інструменту «піднятися» до статусу Іншого. Мабуть, звідси виникають міфологічні уявлення про якесь «чарівне диво» музичного інструменту, «самограючого» феномену, – знаряддя, яке уявлялося живою істотою, персоніфікувалося. Так, І. Земцовський вказує на індіанців і африканців, які годували свої священні барабани їжею, знайомили їх один з одним і т. п. [304, с. 127]. Численні приклади такої персоніфікації містяться в міфах, чарівних казках, баладах, піснях. У шумеро-вавілонському царстві на честь музичних інструментів відбувалися навіть жертвоприношення. «Мотиви музичних інструментів становлять істотну і багато в чому визначальну частину в будь-якій системі музичних образів: і в міфології, і в літературі» [199, с. 67] – продовжимо думку Л. Гервер – також в філософії, самій музиці і житті людини. Мотиви і образи інструментів виступають посередниками «між сучасністю і архаїчним минулим – точно так само, як реальні інструменти, які зберегли з незапам'ятних часів основні принципи звуковидобування і цілий ряд найменувань» [там само]. Таким чином інструмент виступає в якості особливої форми спілкування і одночасно буття – людей минулих, нинішніх і майбутніх культур (в семіологічному контексті). У міфі звучання музичного інструменту часто пов'язано з утворенням, світоутрієм, згодою. Гра на музичному інструменті вносить порядок і гармонію, служить облаштуванню світу. Міф про Амфіона розповідає про зведення стін у Фівах за допомогою гри на лірі [318, с. 238], тобто про організацію-створення простору за допомогою інструменту з нерозчленованого хаосу. Недарма руйнування міських стін (Трої, наприклад) відповідає руйнуванню, зникненню міста як малого космосу. Звідси і мотив настройки музичного інструменту, яка розуміється як відновлення порядку і гармонії. Порушення ж музичної гармонії можуть викликати різні лиха [149, стб. 807]. Цікаво, що в «новій міфології» (наприклад, поезії ХХ століття) як зберігається первісна символіка, так і виникає нова. У поезії по-

чатку XX століття «відсилання до давніх (особливо грецьких) сюжетів поєднуються з міфотворчими «відкриттями». Найважливішою особливістю нової міфології можна вважати переважання мотивів оживлення (або від початку «живих») музичних інструментів, в той час як «для традиційних міфологічних мотивів типова протилежна спрямованість перетворення: від природи до культури, від живого до неживого» [199, с. 73]. Для нової міфології характерні мотиви подвійного буття, символи ідеальної рівноваги природи і культури. Тепер для того, щоб «стати» музичним інструментом, необов'язково гинути. Так, «хлебніківські лісовики натягують з чола волосся і грають, як на гуслях, кінським копитом», русалки грають «на гуслях кіс» [там само].

Причому «тіло», речовість інструмента – його форма, конфігурація деталей, матеріал, спосіб виготовлення, а також особливості попереднього «існування» – мають не меншу значимість, ніж його звучні якості. Функції інструменту далеко не вичерпуються естетичною сферою (у багатьох міфологіях вона практично не позначена). Набагато істотніше в міфах включення інструменту до гармонії світоустрою, участь в ритуалі, чарівні властивості. Таким чином, самі музичні інструменти (як загальна категорія, так і конкретні взірці) набувають символічного значення, виступають символами, «образами, взятими в аспекті своєї знаковості» і «знаками, наділеними всією органічністю міфу і невичерпною багатозначністю образу ... категорія символ наголошує ... на виходженні образу за власні межі, на присутності якогось смислу, інтимно злитого з образом, але йому не тотожного» [10, с. 156]. Саме цей смисл ми маємо на увазі, кажучи про символіку музичних інструментів. Адже, «поєднуючи» предмет і смисл, символ одночасно «сполучає» і людей, «які полюбили і зрозуміли цей смисл, сприяючи цілісності свідомості ... в кінцевому ж рахунку смисл справжнього символу через опосередковані смислові зчеплення щоразу пов'язаний з «найголовнішим» – з ідеєю світової цілокупності, з повнотою космічного і людського «універсуму»» [там само]. У наші дні у зв'язку з актуалізацією «неоміфологічної свідомості», з усвідомленням історії культури як «найсуттєвішої частини історії людської символіки» [9] розуміння

символічного смислу музичного інструменталізму багато в чому пояснює той факт, що саме інструментальна культура стає осередком ідейно-образних і мовних шукань в музиці ХХ–ХХІ століть.

Музичний інструмент входить у відносини трансформації і тождності з усіма елементами міфологічного світу і з самим світом: в цьому сенсі кожна з характеристик інструменту не єдина в своєму роді. Так, «інструмент ізоморфний людині і може бути її інкарнацією. Ізоморфність же самої людини – космосу, організованому світовому просторові, що, за деякими уявленнями, відбулося з членів тіла першолюдини, забезпечує і відносини ізоморфізму або тождності між світом і музичним інструментом» [199, с. 68]. Антропоморфність музичних інструментів виражається через подібність між будовою людського тіла і музичного інструменту. Відомо, що часто в народній традиції пропорції і розміри музичних інструментів вимірювалися за людськими вимірами, а в європейському інструментознавчому словнику існують такі назви деталей, як голівка, шийка, язичок, ніжка, коліно, ручка, дзьоб, крило і т. д. Приналежність інструмента прямо пов'язана з його призначенням – тими чи іншими ритуальними, передусім, функціями, які здійснювалися за допомогою гри на ньому. Функціонування музичного інструменту в ритуалі – один з обов'язкових мотивів древніх міфологій. Таким чином, музичний інструмент як символ втілює вищий, духовний смисл. У цьому відношенні доречно знову нагадати про освяченість будь-якої людської діяльності, передусім, творчої (в нашому випадку – музично-інструментальної) діяльності – Феургією (за П. Флоренським), коли музичне знаряддя набуває у процесі виконання певної одухотвореності у порівнянні з іншими «матеріальними знаряддями технічної культури», відтворюючи «цілісність реальності й смислу» [818, с. 105]. Це і є шлях формування магічної сили музичних інструментів, яка у трансформованому вигляді відтворюється у діалозі виконавця та його інструментом і у сучасній виконавській практиці.

Всі інструменти, від фольклорних (сигнальних, дозвільних, трудових) до складних і витончених академічних, для виконавця і композитора (а часто і для слухача) є знаком самої музики. Семіологіч-

ний підхід дозволяє обґрунтувати ідею про *музичний інструменталізм як імпульс до народження нової якості мислення*, як символ відокремлення від людської тілесності жесту і звуку. Адже найважливіша семіологічна категорія – знак – це не просто «слід референта». Знак являє референта як «текст», де «інформація про об'єкт заміщення володіє різним ступенем згорнутості або розгорнутості» [98, с. 29]. Відображення референта, за Пірсом, відбувається в модусі третинності, де знак, відділяючись і віддаляючись від того, що він заміщає, набуває смислу; не просто використовується замість, але «створює образ референта з точки зору людини, традиції, культури» [там само]; дає можливість подивитися на те (того), що відображається, під іншим кутом зору – побачити певний символічний образ. Музичний інструмент як «продовження» руки, амбушюра, всього людського тіла, «відділяючись і віддаляючись», дозволяє людині на відстані «погляду зі сторони» точніше, ювелірніше, докладніше, об'єктивніше *вивчити саму себе*. Одночасно при грі на інструменті не відбувається повного поділу виконавця з інструментом: музикант в процесі перекладу мислепочуття на інструментальний звукообраз тактильно, слухово і зорово – безпосередньо – відчуває такий переклад як власне висловлювання. Інструмент, створений «за образом і подобою» людини, допомагає виявити і проявити різні надлюдські (бажані, чарівним чином посилені) можливості – протяжності (або, навіть, нескінченності – за допомогою спеціальних прийомів гри) дихання, надвіртуозної моторики (недоступної голосовому виконанню), багатоголосся, сконцентованого в єдиному мисленнєво-виконавському центрі («людина-оркестр»), звуковисотного діапазону, динамічних параметрів, штрихів, сонористичних компонентів, мелодійної вичурності (наприклад, стрибкоподібних, «неспівочих» будов) і т. д. – тих прийомів і засобів, які прийнято називати *інструментальними в силу підвищеної складності або неможливості їх виконання людським голосом*. Таким чином, саме спосіб репрезентації референта стає підставою для категоріального розподілу знаків (індекс, ікона або символ) і, головне, «інструментом» генерування смислів.

Але музичні інструменти, здатні озвучувати генерування смислів⁶³⁸ без слів (так би мовити, безпосередньо), переростають статус знаку, стаючи фактично «Іншим» (за Ю. Лотманом; як писав Б. Асаф'єв, «... інструмент був немов голос його «хазяїна», його «друге Я»» [49, с. 253]), здатним вступати у діалог (з виконавцем, слухачем, текстом, композитором, іншими інструментами), пропонувати свої «теми», напрями або засоби, трансформуючи такий діалог або навіть направляючи його. Інструментальна музика від ХХ століття прийшла до такого стану речей, коли фактурні, артикуляційно-динамічні, тембральні та інші особливості і характеристики музичних інструментів «диктують» композитору хід розвитку музичної драматургії, а не тільки вибір засобів її втілення. А отже, музичний інструмент виступає не тільки знаряддям для вираження музичної ідеї, а й *знаряддям мислення музиканта-інструменталіста і композитора*, який володіє інструментом (або покладається на звуковтіння інструменталіста-однодумця).

Така ситуація кореспондує з лотманівським розумінням *саморозвитку культури в контексті структурно-семіотичної концепції як діалогічного процесу*, при якому наявність «Іншого» виступає провідною умовою виникнення нових культурних кодів. Музичний інструмент як «Інший» стає здатним *створювати нові музично-мовні коди* як в певному типі культури (національному, стильовому, в тому числі індивідуально-стильовому, епохальному і т. д.), так і поза ним.

На *самоактивність* створених людиною музичних (як і інших) знарядь вказує І. Земцовський (легенди про самограючі дудочки, чарівний вплив інструментів на людину та навколишнє середовище – створення, зцілення або руйнування). Інструмент від початку приховує в собі більше, ніж людина-творець вкладала у нього на свідомому рівні. І такі «*приховані таємниці*» інструменту – *важливе невербальне джерело музики* взагалі і одна з підстав його персоніфікації. «Продовження» мовлення в інструменті породжує «антимовлення», а «продовження» тіла – «антитіло» (наприклад, інструмен-

⁶³⁸ Звичайно, у виконавського процесу, тобто – людиною-виконавцем.

ти, зроблені з кісток). Фактично таке «антимовлення» і стає «абсолютною» музикою і музикою взагалі, як тим, що відрізняє музичну мову від вербальної.

Ю. Лотман вказував, що «кодуючі і декодуючі пристрої» знаходяться саме поза текстом, поза типом культури. Щодо музичного інструментарію, можна навести такий приклад. У всіх народів є власні танбуроподібні інструменти (щипкові з грифом), тому що саме вони, за М. Імханицьким, виступають найбільш пристосованими (принаймні, в їх давньофольклорному, не модернізованому відповідно до вимог професійної композиторської творчості вигляді) до чіткого, з різноманітною акцентуацією виконання ритмічних структур, збагачених звуковисотністю (в порівнянні з ударними). Така виразна акцентуація танбуроподібних (перш за все, в дозвільних та обрядових танцювальних формах вираження) робить неможливим визначення первинності походження щипкових у тих чи інших народів. Одночасно зазначена синтезована (така, що загострює виразність сприйняття) ритмічно-звуковисотна особливість актуалізує необхідність виникнення таких інструментів.

Відповідно до теорії лотманівської структурно-семіотичної концепції, твори мистецтва минулих (в тому числі, дуже далеких) епох культури «продовжують брати активну участь в її розвитку як живі чинники». У культурі «працює» не тільки найближчий хронологічний період, а «вся товща текстів культури, все, що міститься в її пам'яті, прямо або опосередковано включається в її синхронію» [цит. за 295, с. 21]. В цьому плані музичний інструмент, навіть будучи суттєво модернізованим, зберігає весь «шлейф» (інструментально-»родову» пам'ять) своїх історичних властивостей – функціонально-ситуативних, жанрових, стильових, мовних і семантичних якостей, так чи інакше вводячи їх в нові мовно-стильові даності. Інструмент як «живий фактор» подальшого розвитку власної семіосфери транслює накопичені знаки-символи, а композитор і виконавець накладають на них нові, які формуються, відповідно до епохально-стильових, індивідуально-стильових установок, загальних евристичних позицій творчості. Таким чином, усередині кожної музично-інструментальної культури

(як і в музичному інструменталізмі в цілому) постійно збільшується семіотична різноманітність при збереженні ключових стабільних, сформованих століттями знакових характеристик інструментальної матеріальності – тембру, способів «спілкування» виконавця з інструментом, тобто засобів звуковидобування і ведення звуку і т. д. (наприклад, емоційної чуттєвості смичкових, відносної нейтральності щипкових, значної нейтральності фортепіано тощо). Кожен з таких володіючих значенням вузлів знакової організації, здатний виявляти тенденцію до перетворення на своєрідну «культурну особистість» (Ю. Лотман) – «замкнутий іманентний світ з власною внутрішньою структурно-семіотичною організацією, власною пам'яттю, індивідуальною поведінкою, інтелектуальними здібностями і механізмом саморозвитку» [цит. за 295, с. 21]. В результаті музично-інструментальне мистецтво в цілому, як система, цілісний організм являє собою поєднання таких «квазіособистісних» семіотичних утворень і системи комунікацій між ними в системі «композитор – інструмент – виконавець – слухач» в різних позиціях, між інструментальною і вокальною творчістю, між різними видами мистецтв, в культурі, всередині і між епохами, національними умовами і т. д.

Сказане дозволяє сформувати поняття **музичного інструменту** наступним чином: *це спеціально створене знаряддя або природний предмет, призначений для втілення (передачі) композиторського і виконавського мислечуття спеціальними засобами у трансляції відповідних історико-стильових та музично-мовних кодів культури).*

Відповідно **музичний інструменталізм** визначається нами у двох рівнях. У широкому розумінні – це узагальнююча дефініція сукупного історико-теоретичного знання і музичної практики, пов'язаних з органологічними, історичними, національними, виразовими, технологічними специфічними та універсальними властивостями музичних інструментів; жанровими, історико- та індивідуально-стильовими, музично-мовними характеристиками (параметрами) звучного матеріалу (музики, зокрема, музичних творів) для інструментів; специфічною музично-інструментальною виконав-

ською технологією (майстерністю) гри та мислення. Музичний інструменталізм у вузькому розумінні – це музичний інструментарій і технологія гри – володіння інструментами

* * *

За У. Еко, семіотика є не стільки наукою, скільки особливим модусом мислення, грою в знаки, життєвою пригодою [944] (семіотика і сама «перетворюється на особливий модус мислення», а людське мислення «має знакову природу» [99, с. 13, 17]). В. Медушевський вказує, що категорія музичного знаку, вбираючи у себе і термінологічно узагальнюючи (крім вказаних нами музично-інструментальних показників) такі традиційні поняття, як виразові засоби, інтонація, мелодія, фактура та ін., більшою мірою відповідає сучасним концепціям мислення у цілому та музичного (музично-інструментального) мислення (як і пов'язаним з ними семіотичним засадам, оскільки вони вивчають способи вираження і передачі смислу, відносини між знаковими структурами та їх «користувачами», створює їх або інтерпретує [538, с. 80–84]. З функцією знаків музично-інструментальної творчості та їх репрезентативним, комунікативним, а, значить, і когнітивним потенціалом тісно пов'язані семантичні параметри інструментального звучання, що, у свою чергу, вибудовує такий вектор дослідження як **музично-інструментальне мислення**.

Від останньої третини ХХ століття поняття «музичне мислення» міцно «оселилося» як у більш вузьких галузях музикознавчих дисциплін різних країн, так і у порівняно широкому аспекті вивчення музики (філософія, культурологія, естетика, психологія тощо). Власне труднощі у вивченні музичного мислення і полягають у тому, що дослідження його в цілому, а також складових його частин вимагає комплексного підходу, застосування різноманітних методик, розроблених різними науками. Але у рамках даної роботи нас цікавлять не стільки теоретично-філософські опрацювання поняття й сутності музичного мислення, скільки його аспекти, пов'язані, по-перше з виконавською позицією музиканта («людини, яка музикує», за І. Земцовським [303, с. 97]), по-друге, зі специфікою музично-інструментальної творчості. Така постановка питання, охоплює одночасно і музичну мову, і «людину, яка музикує», уособлюючи

специфіку більш вузької категорії *музично-інструментального мислення*. Такий ракурс актуалізується, вважаючи роль музичного інструменталізму у музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Будучи складною саморозвиваючою системою, «музика проявляє себе як мова, як сфера вираження почуттів і як мислення» (Б. Асаф'єв [49, с. 203]). Дійсно поняття «музичне мислення» широко використовується в філософських, естетичних, музикознавчих, культурологічних, психологічних, педагогічних дослідженнях. Музичне мислення «повинно бути вивчено одночасно з трьох точок зору: як приклад виявлення загальних закономірностей будь-якого людського мислення, як один з видів художнього мислення і як прояв специфічних властивостей музичного мислення», – констатує Б. Асаф'єв [там само]. Додамо до вказаних ученим факторів специфіку інструментальної гри-мислення. Адже якщо «на ранньому етапі розвитку європейської музики (нової ери) її звучання концентрувалося навколо людського голосу, то згодом приєднується все більш широке коло музичних інструментів» [93, с. 70], що справило свого впливу як на специфічні, так і на загальні характеристики музичного мислення. Так, широка експансія інструментальної музики від ХVІІ століття, зрощення її побутових жанрів (з переважачою акцентної метрикою) з концертною музикою, модернізація інструментів, формування тонально-модуляційного розвитку і гомофонії – формують практичний і мисленнєвий ґрунт для втілення сонатно-симфонічної драматургії, інструментально-фактурних формул, нових прийомів і засобів виразовості. У ХХ столітті пошуки нового звуку приводять до його винаходження, «конструювання» безпосередньо на інструменті, висуваючи специфічні («неперекладувані» [880]) фактурно-темброві формули у якості образно-сміслових параметрів того чи іншого виду інструментальної творчості (вокальне звучання у цьому відношенні демонструє більш обмежені можливості, поширюючи свій арсенал виразових засобів за рахунок інструменталізації). Зростає значення виконавського фактору (імпровізаційні, алеаторні композиції; утворюються сталі композиторсько-виконавські тандеми задля пошуку нових звучань на конкретному інструменті). Інструментальні прийоми

й засоби стали здатними «підказувати» композиторів нові образно-сміслові параметри.

Як категорія музикознавства, термін «музичне мислення» отримав найбільш активне опрацювання від останніх десятиліть ХХ століття. Поняття «музичного мислення» відображає важливі сторони діяльності усіх учасників асаф'євської тріади – композитора, виконавця, слухача. Спільною думкою можна вважати відсутність серед дослідників єдності поглядів на сутність музичного мислення, навіть – «різночитання». Сьогодні у наукових розробках побутують інтонаційно-образне (В. Медушевський), художньо-образне (Н. Антонєць), образно-музичне (Б. Асаф'єв), музично-творче (Б. Яворський), виконавське (численні роботи виконавців, передусім – інструменталістів), нарешті музично-інструментальне (роботи автора статті), більш вузьке – фортепіанно-виконавське [174; 180; 511; 906; 930 та ін.] мислення. Найчастіше ж вживається поняття «музичне мислення» (М. Арановський, М. Бонфельд, Г. Єлістратова, А. Малинковська, В. Москаленко, В. Озеров, О. Самойленко, А. Сохор, Ю. Тюлин, В. Холопова, Ю. Холопов, Б. Яворський та ін.). Як правило, музичне мислення розуміється як частина більш загального поняття «музичної свідомості». Як вважає М. Арановський, музична свідомість – це здатність музично мислити, тобто формувати певні музично-звукові конструкції і давати їм відповідну змістовну інтерпретацію [32, с. 59].

Власне, створення художнього твору (або його виконання) – це, зокрема, постійна робота мислення, «спрямована на відбір тих чи інших компонентів задуму і його реалізації (ситуацією вибору охоплюється не тільки матеріал і його послідовне розгортання-розвиток, але, природно, і самі логічні принципи цього розвитку)» [93, с. 12]. У той же час одним з головних, домінуючих чинників у визначенні наявності музичних здібностей, за Б. Тепловим, є здатність до відчуття, глибокого переживання в акті музичного спілкування, а також у професійній музичній діяльності. А доведена К. Геделем наявність «непереборної неповноти» в будь-якій логічно несуперечливій замкнутій системі, свідчить про широту людського мислення, що виходить за межі дискурсивно-логічного, за межі

вербалізованої його форми [93, с. 17]. Саме ця обставина і робить можливим продуктивне творче мислення як таке. Психологи визнають, що роль подібної невербалізованої інформації, переданої, наприклад, в міжособистісному спілкуванні за допомогою оптико-кінетичної системи (жести, міміка), пара- і екстралінгвістичних факторів (інтонації, паузи і т. п.), системи «контакту очима», часто виявляється набагато більш значною для спілкування, його осмислення і одержування на його основі висновків, ніж власне словесномовний діалог. У комунікативному акті музично-виконавської творчості, діалозі виконавця і слухача подібна невербальна інформація, діяльність невербального інтелекту грають чи не вирішальну роль: обидва учасники діалогу віддадуть перевагу очній, живій формі спілкування, а не грі в порожньому залі або запису. Більш того, слухач швидше відзначить більш яскравого в артистичному відношенні (в акті «невербальної комунікації») виконавця. Така осмислена невербальна інформація, насичена певним змістом, здатна служити стимулом не тільки емоційної, а й мисленнєво-інтелектуальної діяльності.

Непросту ситуацію в науці щодо визначення розумової діяльності в цілому (що ускладнює і проблему музичного мислення) М. Арановський пропонує вирішити через відмову «від догматичних підходів до мислення» і винахід «обхідних» шляхів, які вбачає у звільненні від «сфери понять і правил логіки, поставивши його [мислення – А.Ч.] в залежність від типу операндів і каналу зв'язку» [32, с. 5]. Автор доводить, що «мислення може здійснюватися поза слів-понять, спираючись тільки (або переважно) на матеріал, з яким пов'язана та чи інша конкретна діяльність». Протиріччя про «безглуздість виключення музики зі сфери інтелектуальної діяльності» і одночасно «неможливості пояснити її як таку з точки зору оперування понятійним рядом і логікою» вирішується, якщо врахувати, що «людська думка здатна оперувати будь-якими предметами і будь-якими образами предметів ... не тільки реальними, але і створюваними фантазією. Вона може здійснювати дію над простором і часом ... фізичними і абстрактними. Вона протікає як в реальному, так і в ідеальному світі» [32, с. 21]. Сміливо посягаючи на «свята

святих природи мислення, тобто його традиційну, позитивістську по суті, понятійно-логічний концепцію», М. Арановський називає музичним мисленням практику «музичної творчості, що складається в прийнятті рішень, які стосуються утворення музичного тексту» [34, с. 131]. При цьому сама можливість музичної творчості реалізується тільки при «тісній взаємодії, взаємній компенсації і взаємодопомозі» двох різних творчих механізмів, «один з яких спирається на свідоме виконання розумових операцій, а інший працює латентно, «в темряві несвідомого»» [32, с. 43]. Мистецтво «чистої», інструментальної музики у цьому відношенні найяскравіше демонструє вказані дослідником позиції, позбавляючись понятійно-логічного вербального інструментарію утворення музичного смислу, оперуючи «чистими смислами» Такі «чисті смисли» все ж матеріалізуються (для самовираження і комунікації) – у музичному звучанні, яке розвивається-розгортається подібно думці-відчуттю (у безупинному русі «живої матерії»), яку складно (а часто неможливо) відтворити у вербальних поняттях. Але музика «про все мислить по-своєму, створюючи нові категоріальні ряди, нові образні настанови» [180, с. 43]. Відтворення життєвих та філософських смислів в музиці відбувається на основі інтонаційно-художньої її природи, що відбиває не стільки окремі явища, скільки процеси їх взаємовпливу, трансформації, смислового функціонування у системній цілісності. Подібне мислення «звуковими смислами» є самодостатнім, непідвладним прямому перекладанню.

До схожих з Арановським висновків приходять і М. Бонфельд, який розглядає музику, в тому числі, як «елемент більш широкої системи – людської розумової діяльності» [93, с. 3], в той же час не допускаючи ототожнення музично-розумових процесів і музичної діяльності в цілому, так як «музична діяльність – це не тільки мислення, що дуже наочно виявляється в зв'язку з музикуванням (створенням і виконанням музики) ... музикування, зокрема, являє собою духовно-практичну діяльність, в рамках якої все те, що пов'язано з мисленням – ідеальним, психічно активним процесом, що протікає в свідомості (підсвідомості) творця або виконавців, – поєднується з матеріалізацією цих процесів – тобто роботою суто практичною,

що виходить за рамки розумової діяльності» [93, с. 8]. Подібна матеріалізація на інструменті (особливо багатоголосному, але не тільки) дозволяє, на відміну від вокального звучання, наочно опредметнити просторовий фактор музичного мислення. На неможливість існування окремих елементів музичної мови, засобів музичної виразовості поза часом і простором навіть в уяві композитора вказує О. Соколов [754, с. 153]. Адже ці засоби вимагають структурної визначеності при своїй реалізації в звучній музичній тканині, особливо багатоголосній. А. Сохор, розглядаючи зміст поняття музичного мислення (яке являє собою єдність таких основних видів діяльності як відображення, творення і спілкування), вводить таку психологічну категорію, як діяльність [762, с. 284]. Пізніше І. Ляшенко, розглядаючи музичне мислення у взаємозв'язку з діяльністю, розуміє під ним процес перетворення звукової реальності в художній образ [568]. Саме проникнення в образно-смысловий контекст інтонації з одночасним осмисленням логічної організації звукових структур є необхідною умовою музичного мислення. У просторовому уявленні звучного матеріалу музичні інструменти виявляються найбільш опредметненою, уречевленою базою. Ідея Е. Курта про множинність просторів, які пов'язані з музикою, неодмінно включає і дотиковий аспект, що розвивається, передусім, з досвіду гри на інструментах [987, с. 135–136]. Недаремно і у супроводі вокалу опинилися колись інструменти. Передусім, струнні, які делікатним звучанням не перекривали вербального висловлення, але підтримували голос, допомагаючи йому залишатися в потрібному ладовому полі і напевно слугували орієнтиром у заучуванні мелодій (і сучасні вокалісти перед співом нової мелодії «для вірності» програють її на фортепіано, а при вокальному читанні з листа часто імітують таку гру рукою).

І. Барсова вказує, що у спробах утримати в сприйнятті «вислизаючу матерію звуку» утворювалися «графічні зображення», що представляють собою «якісь символічні «поля», всередині яких розташовувалися музичні знаки» [58, с. 52]. Гриф струнних дає таку наочну просторову орієнтацію навіть у багатоголосній музичній фактурі. Недаремно на цій основі створювалися табулатури (зокрема, лютневі), які буквально спиралися на виконавсько-зорово-

дотиковий простір музичного інструменту – схему струн на грифі, ладів-позицій (ще більше таких можливостей надає клавіатура). На відміну від багатьох інших типів музичної нотації, які узагальнюють звуковисотну логіку музики, табулатура фіксує висоту звуку (співзвуччя) схематично, вказуючи «місце пальця» на грифі або клавіатурі. Таким чином, в умовах індиферентності тембру XVI–XVIII століть багатоголосні інструменти сприяли просторовості мислення з рельєфністю голосів, поєднанню поліфонічних та гомофонних принципів мислення, формуванню нотації (яка закріплювала авторську композиторську думку).

Ще більш важливим претендентом на подібну матеріалізовану базу є клавішні інструменти, «репутація» яких утвердилася понад п'ятсот років тому і не похитнулася до нашого часу. «Завдяки готовому звуковому матеріалу (темперованій, дискретно-поступеневій, але зручній системній організації – А.Ч.), вони є надійнішою базою в освоєнні (взагалі – уявленні, не тільки у навчальному процесі – А.Ч.) музичної мови» [73, с. 161], а значить – і музичного мислення (на тісний зв'язок двох останніх вказують практично усі дослідники). І. Барсова вважає, що у клавіатурі клавішного інструмента музиканти шукали «в цьому світі конкретних зображень» – «фігури більш абстрактні, які могли б стати «полем» для схеми, таблиці» [58, с. 52], руху думки. Клавіатура розглядається як технологічний винахід, що певним чином полегшує гру на складних для початкової гри струнних інструментах (особливо безладових) і виступає найбільш наочним зберігачем музичної інформації, зручною умовно-геометричною схемою мислення на різних інструментах.

В репертуарі клавішних вигадливо перепліталися прийоми (і принципи мислення) церковного вокально-хорового та світського пісенно-танцювального стилів, «співу» на інструменті та інструментальної специфіки, народженої в контексті народної танцювальної музики та нового концертуючого – інструментального – стилю. До того ж різні інструментальні традиції так само не були ізольовані і збагачували одна одну, демонструючи «семантичні процеси інтертекстуальних взаємодій», які «багато в чому визначають специфіку стилістики інструментального тематизму

(і музичного мислення – А.Ч.) в цілому» [22, с. 96]. Клавірний текст XVII–XVIII століть асимілював інтонаційну лексику, яка склалася в лютневій, скрипковій, органній та інших інструментальних школах: «очевидно, що темброво-акустичні можливості і техніка звуковидобування на інструментах багато в чому відшліфували візуально-графічні та реєстрові контури клішованих оборотів, визначили мотивний склад і логіку мелодійного розгортання» у пасакаліях, чаконах і граундах [22, с. 93]. Але лютневі колорування в межах невеликого інтервалу, орнаментальне розцвічування табулатури гармонійними і ритмічними фігураціями обмеженого діапазону, виконання (виклад) акорду арпеджіато, мелодійна орнаментика з рясним використанням звуків в межах децими; скрипкові кліше у верхньому голосі *трансформуються у просторі клавірної клавіатури*: багатоголосся стає більш наочним і рельєфним, збільшується діапазон і відстань між голосами, клавірні пасажі збільшують діапазон до двох октав, збагачують їх секстами і терціями; гармонійні і мелодійні фігурації отримують широке розташування і приховане двоголосся; «альбертієві» бази розсовують рамки тембрового простору клавірної «партитури». І все це – у руках, слуховому кінетичному охопленні, мисленні одного виконавця-інструменталіста. Музикознавці зазначають «особливу роль мануальної техніки в розвитку орнаментального органного (клавірного) стилю, який складався виключно на вибагливих комбінаціях гамоподібних формул» [22, с. 94]. Клавірна техніка уособила створення багатства моторно-динамічних ефектів та прийомів, що в подальшому обумовило багато в чому контрастний принцип інструментальної сонатності як семантичного інваріанту музично-хронотопічного процесу. Клавірні басо-остинатні жанри утворюють і своєрідну логіку композиційно-масштабних пропорцій застосування «запозичених» прийомів. В експозиційних розділах використовується лютнева манера викладу тематизму, а для розвиваючих і заключних більш характерні скрипкові або органні прийоми колорування [там само]. Використовуються також орнаментальні структури духових, що свідчить про музично-сценічне чи побутове походження і роль пояснюючих «ситуативних знаків».

У цілому клавішно-інструментальне мислення (клавірне, пізніше фортепіанне, ще пізніше – баянне) відтворює напрацювання ансамблевого музикування в одній особі. Зокрема це – міграція трьох-чотирьох вокально-хорових голосів до ансамблевого інструменталізму у тріо-сонаті, яка презентувала новий стиль інструментального письма, що спиралося на нове гомофонне мислення. Далі *concerto grosso* як «розширювальне» трактування тріо-сонати (Н. Арноркур [44]) реалізує ансамблевий принцип камерності на базі концертуючого стилю, в якому поєднані три параметри інструментального мислення – солювання, концертування, оркестральність. І нарешті – сонатно-симфонічний принцип мислення з масштабністю структури; специфічною циклічністю форми з особливою драматургічною роллю кожної частини, контрастною взаємодією тем і образів, введенням лейттембрів – також сформувався в інструментальному звучанні. Сонатно-симфонічний тип мислення, виступаючи транслятором найскладніших смислів, культурної моделі мислення своєї епохи, втілює певні усталені образні проєкції, відтворені безпосередньо звуковим шляхом на інструменті (інструментах). Інструментально-сонатний принцип мислення узгоджується зі способами розуміння та інтерпретації просторово-часового буття музики.

Індивідуально-виконавська складова формування музичного мислення, що спирається на відчуття інструменту, «мислення на інструменті», помітна вже на початкових «академічних» його етапах. Так, Г. Шохман, посиляючись на книгу Д. Бойдена «Історія скрипкової гри від витоків до 1761 року», підкреслює граничну варіантність розшифрування кваліфікованими скрипалями нотного запису того часу. Така виконавська варіантність надавала, з одного боку, універсалізму, розширення можливостей інструмента, з іншого – сприяла його специфікації, формуванню «тембрових ярликів» (О. Веприк [136]). Фактурно-тематичний матеріал, прийоми інструментальної гри стають невіддільними від тембру і техніки гри на конкретному інструменті, спираючись на «мислення на інструменті». Домінують тут інструменти, які найбільш відповідають мисленню епохи. Провідну роль від Середньовіччя

до XVI століття відіграють щипкові (зокрема, лютня) і орган, у XVII – XVIII століттях – струнно-смичкові, де найбільш міг реалізуватися інструментально-мелодійний стиль, що поєднує нову гомофонію і «стару» вокальну поліфонію, а також клавішні (органи, клавіри), які найкраще моделюють ансамблевий принцип на одному інструменті. Далі, у XIX столітті «у гру» вступають рояль, духові; у другій половині XX – модернізовані баян, щипкові (гітара, домра, балалайка, бандура), ударні.

Романтична доба поглибила інструментально-стильову сферу специфічними параметрами, а вокальну – інструменталізацією. Тембральний показник інструментального звучання демонструє не тільки індивідуалізацію композиторського (і виконавського) вислову, збільшення виконавської майстерності, але новий щабель комунікації зі слухачем, а також внутрішнього діалогу виконавця (композитора) з інструментом. Інструменти чудово «засвоїли» вміння співу. Жанрово-інструментальна сфера збагатилась новими формами (наприклад, інструментальні «Пісні без слів»). «Мислення на інструменті» фундаторів нового концертного стилю соліста-особистості (передусім, Ліст, Шопен, Паганіні та ін.) виводить і самі інструменти у статус гідного їх «партнера» на сцені, перед слухачкою аудиторією (тут можна згадати загальне ставлення інструменталістів фольклорного жанру до своїх інструментів як до живих істот). Розвинуте симфонічне оркестрове мислення отримує нове сольо-інструментальне втілення – на роялі, з одного боку, як замінику оркестру, з іншого, на основі заглиблення до сфери фортепіанного інтонування. Саме тут формуються основні якості лістівського і шопенівського творчого стилю. І у центрі – інструмент як «знаряддя» мислення композитора і виконавця, «збагачення цього інструменту засобами цих двох музичних професій, причому в їх нерозривній єдності» [929, с. 35]. Фортепіанна культура романтичної доби характеризується єдністю таких чинників, як *інструмент*, *виконавський стиль* (сформований «під» цей тип інструменту) і *композиторський продукт* (який враховує попит слухачів з аристократичних і буржуазних салонів та великих публічних концертів). Так народився фортепіанний стиль епохи, який можна позначити як абсолютно новий

напрямок у музичному мисленні і культурі Європи. Тут «мислення на інструменті» вже породжувало коло музичної образності («темброві ярлики»).

XX століття сформувало новий завиток спіралі інструментального мислення. Вже на початку століття формується позначений Л. Гаккелем «прийом двох клавіатур... або розташування рук тільки на білих або тільки на чорних клавішах» [174, с. 29]. На цій основі може відбуватися і зміна гармонічного мислення: «може бути руки «намацали» на клавіатурі полігармонічні звучання» [там само]; і певні форми конструктивної впорядкованості матеріалу (причому клавіатура фортепіано виступає в ролі «форми, яка породжує», а власне сам звуковий матеріал «форми, яка породжується» [73, с. 164]. Прелюдія «Вітрила» К. Дебюссі, «Тумани» і «Феєрверк» Б. Тищенко, Соната для фортепіано № 5 Г. Уствольської та інші втілюють принцип «двох клавіатур» на зіставленні мелодії і акомпанементу. Яскравим прикладом переходу клавішних уявлень в оркестрову музику є знаменита тема Петрушки з однойменного балету І. Стравінського, який, як відомо, писав за фортепіано.

На питання «що значить бути композитором і створювати музику?» Х. Лахенман відповідає: «По-перше, створювати – означає думати про музику. По-друге, складати – це значить створити свій інструмент» [571]. Специфікація та розширення звукових і технічних можливостей інструментів відбувається за рахунок використання нестандартних прийомів гри на них, зокрема, «неперекладуваних», неможливих для виконання на інших інструментах, перш за все, експресивних, сонористичних прийомів: гра на корпусі та інших частинах інструменту, різними боками смичка, стукіт, тертя, піццікато на роялі і смичок на ударних або щипкових; використання долоні; використання додаткових предметів (наприклад, металевої трубки в «Salut für Caudwell» для двох гітар Лахенмана). Показовими тут є опуси Дж. Крамба, Г. Коуелла, Дж. Кейджа, Х. Лахенмана, К. Пендерецького, К. Штокхаузена та ін. Сонористика, гіпербагатоголосся, складна екзотична ритміка, позбавлення мелодійності як виразового засобу, додекафонія і серіалізм, багатопараметровість композиції і тривимірність гармонії – неповний список прийомів

сучасної композиції, які природні для багатовимірного, з можливістю найшвидких переключень-протиставлень інструментального втілення.

Сучасна теорія музичної композиції оперує п'ятьма параметрами звуку – до традиційних гучності, довжини, висоти і тембру додається простір, що «збагачує естетичний зміст музики, додавши музичній думці нечуваної раніше глибини експресії» [791, с. 335]. Вказаний просторовий параметр більш органічний саме в інструментальному звучанні через можливість великого ступеню тембрального рельєфу і діапазону. Наприклад, у «Ypsilon» К. Штокхаузена (для мелодійного інструменту з мікроінтервалікою – тобто духового) одноголосний інструмент, окрім 16 найтонших висотних ступенів в обсязі малої терції, демонструє шуми – «звуки поцілунку», «вітер», а також голос виконавця (у його інструментальній функції), індійські дзвіночки (на зап'ястях, голові, плечах). В «Guero» Лакенмана для фортепіано саме численні нестандартні прийоми гри мають свою звукову форму (простір, поверхню, звуковидобуваючу частину руки і навіть ноги) народжують тембральні контрасти, за допомогою яких автор вибудовує форму композиції, концептуальну структуру. Усі вказані прийоми не можна уявити у виконанні традиційного романтичного (індивідуально-тембрального) інструментального мислення – вони народжуються не тільки безпосередньо на інструменті, але інструмент їх ніби «підказує» композиторові, формуючи динаміку розвитку музично-інструментальної драматургії. Так народжується «мислення інструментом».

Ця нова система музичного мислення, як будь-яка «нова система», потребує «більшої кількості енергії та матерії (і, ймовірно, інформації та інших ресурсів) для самоутримання» [798, с. 496]. Музично-інструментальна ємність, відособленість від людського тіла і звільнення від вербального втілення дозволяють у рази збільшити вказані показники, швидше і різноманітніше реагувати на змінність уявлень про простір, час, матерію. Особливо ці процеси загострюються сьогодні, в умовах не тільки прискорення інформаційних потоків, але «трансформації глибинної суті інформації, від якої залежать наші повсякденні дії» [798, с. 266], коли «замість звич-

них уявлень про замкнутий Всесвіт, який функціонує, як годинник, ми виявляємо себе в набагато більш гнучкій системі, в якій, як він (Ілля Пригожий, автор теорії «Порядку з Хаосу», з флуктуації – А.Ч.) каже, «завжди існує можливість певної нестабільності, що призводить до деяких нових механізмів. Насправді ми маємо «відкритий Всесвіт»» [798, с. 498].

Таким чином, в ході історичної еволюції музичного інструменталізму вибудовується певний алгоритм розвитку музичного мислення – від наслідування вокальному звуковираженню та іманентного моторно-кінетичного втілення «руху життя» до *специфічних інструментальних його форм, зокрема «мислення на інструменті»* (коли органологія і техніка виконання формують темброво-фактурні кліше) і *«мислення інструментом»* (коли музичний інструмент стає генератором музично-мовних засобів, їх конструктивного впорядкування, драматургічної динаміки в умовах понадсимволічної культури інформаційного суспільства, тобто – інструментом мислення).

У мисленні на інструменті важливим параметром виступає наглядно-дотикове уособлення якості *просторовості*, що уособлює змінність поглядів на простір, час, матерю. Інструмент виступає не тільки знаряддям для вираження музичної ідеї, а й знаряддям мислення музиканта-інструменталіста і композитора, який володіє інструментом (або покладається на звуковтілення інструменталіста-однодумця). Поглиблення інструменталізації композиторських засобів, абсолютизація тембральності з семантизацією специфічних «неперекладуваних» фактурних формул в рамках пошуку нового звуку, посилення ролі виконавського чинника сприяють народженню нової стадії мислення звуками – мислення інструментом, коли останній «підказує» композиторові напрям образно-інтонаційного та драматургічного розвитку.

Отже, **музично-інструментальне мислення** – це процесуально-когнітивна *форма функціонування художньої свідомості з метою мислечуттєвого звукового вираження/уявлення, що виникає у зв'язку з мовними можливостями інструментального звучання*

(пам'яттю про них та пошуками їх зміни, комбінацій, нових утворень) та безпосередньо на інструменті.

Спирання на мовні інструментальні параметри виявляє найважливішу ознаку системи (музично-інструментального мистецтва), де специфічна мова корегується ціннісними відносинами, стає провідником, носієм, важливим елементом смислопокладання. За М. Арановським, категорія «музичного мислення», взята у відриві від такої атрибутивної якості, як мова, є досить невизначеною, розпливчастою, адже мислення, «визначається нормами музичної мови ... наповнюється «мовним змістом» (його матеріалом стають елементи і правила цієї мови) і постає як «мовне мислення», як реалізація в діяльності специфічної «музично-мовної здібності»» [35, с. 93], а «музичні операнди» – це «не розрізнений світ звучань; вони організовані, впорядковані, постають у вигляді багатоярусної системи музичної мови» [34, с. 105–106]. Отже, музична мова не просто звукова матеріалізація, уречевлення музичного змісту. «Музична мова перебуває ніби між інформацією, яка повинна перейти до матеріальної структури, і самою цією структурою. Мова допомагає її створювати. Ось чому проблема музичної мови виявляється центральною щодо музичного мислення» [35, с. 93]. У цьому відношенні позавербальна музично-інструментальна мова, будучи розташованою найбільш близько і до ідеї (інформації), і до її матеріалізації (структури), ніби міцніше їх «стягує» у цілісність. Через таку єдність духовно-комунікативних чинників і структурного утворення, в надрах якого зароджуються і оформляються музичні думки, В. Медушевський і вводить категорію «музичного знаку», яка «за своєю узагальненістю є рядоположною таким категоріям музичної теорії, як музичний твір, музична мова, жанр, стиль» [538, с. 80]. Дослідники тут вже традиційно розрізняють чисто музичні мовні засоби (передусім, інструментальної природи, наприклад, віртуозно-моторні, фактурні, тембральні, сонорні) і засоби, пов'язані з вербально-мовленнєвими законами⁶³⁹ (синтаксис, артикуляційно-динамічні та риторичні принципи). При цьому «трактування музики як осо-

⁶³⁹ Одним з перших на концептуально-теоретичний рівень цю проблематику підняв Б. Асаф'єв.

бливої мови, спорідненої мові слів, але й істотно від неї відрізненої, могло стати на міцну наукову основу лише з розвитком семіотики..., що зробила своїм предметом загальні закони зберігання і передачі інформації, для яких словесні засоби виявлялися лише одним з багатьох комунікативних каналів; музика повинна була розглядатися в цьому світі як інша, несловесна, хоча і легко поєднувана зі словесною, мова людського спілкування» [341, с. 42]. Проблемний вектор «мислення – мова» вимагає спеціального розгляду (що й опрацьовано низкою музикознавчих досліджень), нас же цікавлять мовні аспекти у зв'язку з музично-інструментальним мистецтвом, яке виробляє, поруч з загально-музичними мовними параметрами – специфічні, інструментальні. За Л. Виготським, образні уявлення – як «внутрішня форма» мовних конструктів – складають основу мисленнєвого процесу (що утворює залежність від виконавського процесу у цілому та від інструментально-«конструктивних» уявлень-втілень). Транслюючи дану тезу Виготського на інструментальне мистецтво, слід відзначити, передусім віртуозні та концертні (докладніше – у наступному підрозділі роботи), а також – парадигмально-мисленнєві просторово-семантичні засади музичного мислення.

Інструментальні можливості завжди, з одного боку, обумовлювалися інтонаційними (звуквисотно-ладовими та ритмічними) вимогами свого часу, з іншого, завжди «підказували» музикантам певні напрями розвитку самих музично-мовних прийомів. Відомо, що вже первісні ладово-монодійні засади музики формувалися, в тому числі, у координації з інструментально-просторовими властивостями (давньогрецький канон, розташування отворів на сопілках, кількість і довжина струн, узгодження аплікатури лівої руки на грифі щипкових та смичкових [708], клавіатурні «зручності» клавішних і т. п.). Тембральність, артикуляційно-динамічні, фактурні особливості також «диктували» вектори розвитку музичної мови. Важливе й багате джерело мовно-інструментального контенту – танцювальна музика, у традиційному інструментальному акомпанементі або інструментальних обробках «для слухання» кристалізувалися цінні для музичної структуралізації й комбінаторики у цілому

метро-ритмічні фігури і невеликі, симетричні одиниці членування, які ставали основою для варіативного і мотивно-розробкового типу інструментальних текстів, а позитивність та енергетика танцювальності торили цілий напрям жанрово-стильових, формотворних та образних утворень – через підсвідомі рівні культурного змісту просторових уявлень та відображень (пластичність, об'ємність, тяжкість/легкість та ін.), поряд зі слуховими; прояв у танцювальності музичної моторності та організації форм руху; співвідносність музичної ритмоінтонації з танцювальною з точки зору виявлення пластичних еквівалентів музично-виразового комплексу. Мовно-танцювальні властивості справили істотний вплив на еволюційні жанрово-стильові процеси академічного музичного мистецтва, зокрема, інструментальних сюїти, концерту, сонати, симфонії⁶⁴⁰.

Автономізація ж музичного інструменталізму відбулася паралельно з становленням важливих жанрових форм музичного мистецтва з явною позавербальною природою (сюїта, концерт, соната, симфонія) – у спиранні на інструментально-мовні кліше, пов'язані, у свою чергу, з остаточним формуванням гомофонної доктрини. Ця доктрина, на думку Г. Демешко, вперше вибудувала адекватну особливому концепційному стилю (що розвивається від Бетховена, а у сьогоденні «розташовується» саме в інструментальній творчості) *систему мови, здатну транслювати найскладніші смисли*, в тому числі – «цілих культурних моделей мислення і опосередковуваних музикою способів буття свідомості» [251, с. 4]. Ці системи мають «розвинену жанрову інфраструктуру і спираються на різноманітні музичні кліше знакового характеру (тобто, мають мовну природу, ключовий параметр для функціонування системи – А.Ч.). У класичному випадку такий «понадрівень» смислоутворення представляє сонатно-симфонічний цикл – інтегральний музичний символ, що вміщає в себе все різноманіття конкретних сонатно-циклічних рішень» [там само]. Даний вид музичної циклізації (як і його мовна система та жанрові форми сонати і симфонії), народжені і розвинуті

⁶⁴⁰ Під науковим керівництвом авторки даної роботи здійснене дисертаційне дослідження «Танцювальність як чинник жанрово-стилістичної еволюції академічного музичного мистецтва» [379].

у системі музично-інструментального мистецтва, мають з музично-концепційною організацією «генетично схожі ... метажанрові (і метамовні – А.Ч.) функції і, зберігаючи за різноманітними жанрами право на семантичну самостійність музичного повідомлення, забезпечує їм якесь єдине «теоретичне» обґрунтування» [251, с. 4–5]. Але такі гомофонні засади (створювані протягом кількох століть у структурі поліфонічної вертикалі) отримали «зручну», логічну кристалізацію в надрах інструментальної сфери музики: акомпанемент у процесі формування теми-мелодії – аріозно-вокальної та її заміни інструментальним звучанням, а також власно інструментальної – у фузі, токати, танцювальних темах; танцювальна музика у цілому – з її чіткими ритмічними та інтонаційно-мелодійними параметрами; наразі – у процесі створення інструментальних фактурних кліше, відтворення загальних форм руху в умовах конкретики інструментальної органології та техніки гри.

Тобто, гомофонна парадигма і інструменталізм одночасно (взаємовпливово, як це відповідає системним відносинам) рухались назустріч одне одному і навряд чи стали би успішними поза таких зв'язків. При цьому струнні і особливо клавішні інструменти (духові – в ансамблевому звучанні, яке професійно формувалося також паралельно з інструментальною автономізацією) здатні і до органічного втілення поліфонічних і монодійних структур, тобто – можуть формувати найрізноманітніші структурно-комбінаторні комбінації – у їх наочно-дотиковому звучно-просторовому статусі. Аналізуючи музику другої половини ХХ століття, Г. Демешко виводить новий, самодостатній, альтернативний гомофонії тип жанрової концепції ХХ століття, і музично-інструментальна сфера знову виступає ключовою у формулюванні принципів цього процесу⁶⁴¹ [251]. Дослідниця пов'язує це з новою, аklasичною, відмінною від гомофонної системою цінностей. Повністю підтримуючи цей філософсько-культурологічний,

⁶⁴¹ Г. Демешко вказує, що подібних змін музичних конвенцій-парадигм раніше в історії музики було лише дві: монодійна – поліфонічна, поліфонічна – гомофонна, і вони знаменували собою повну перебудову всієї системи – і мовних та жанрово-композиційних засобів. Сьогодні, на думку дослідниці, виникають передумови формування нової нормативності саме в сфері концепційних інструментальних жанрів [251, с. 6].

антропологічний підхід, вкажемо на важливість у даному процесі інструментально-мисленнєвого фактору (інструменти теж утворюються і модернізуються у зв'язку з обраними Демешко підходами) – сталого вже у ХХ–ХХІ столітті фактору «мислення на інструменті» і «мислення інструментом», особливо у сфері невід'ємних від сучасної композиторської мови сонористичних прийомів, але не тільки – надзвичайно важливою сферою для музичного розвитку у цілому стали також загальні форми руху, фігураційні прийоми – «знахідки» чисто інструментальної природи («під пальцями») ⁶⁴². Дані уречевлено-інструментальні структури, за умов зростання знакових можливостей музики як посилення її мовної автономії, поступово виявляють і «накопичення умовності»: ті знакові формули, що були значенням (вказівкою на актуалізований смисл), стають знаком (вказівкою на форму здійснення смислу). Така «варіативність» через надмірності можливостей музичних значення і знаку виливається у надмірність смислу (бахтінського Над-Адресату), набуваючи значення універсальних мовно-мовленнєвих показників музики (що споглядаємо в сонаті і симфонії). У даних інструментальних жанрових формах становлення відбувалося, у тому числі, за рахунок укрупнення форми і абсолютизації музично-мовних якостей – шляхами музично-мовних прийомів розробковості, варіативності, циклізації. В такому випадку (у взаємодії жанрових і стилєвих показників) рівноважною точкою відліку стають музична мова і текст композиції (з іманентними інтертекстуальними властивостями пролонгації за межі окремого твору). Тут і відіграє свою важливу роль специфіка інструментальної гри – прийоми та засоби звуковидобування, фактурні кліше і новації, виконавсько-психологічний фактор.

В аспекті такого текстологічного підходу доречним є звернення до концепції О. Самойленко про тріаду провідних жанрово-семантичних векторів розвитку музики (зокрема, й інструментальної) відповідно до таких вимірів культурної семантики, як храмовість, театральність та інтимізація (інтеріоризація), які авторка

⁶⁴² Ця мовна сфера проаналізована нами у попередньому підрозділі.

пропонує визначати як ораторіальність, моторність і мелодійність (відповідно до культурних універсалій – Пам'ять, Гра, Любов) [695]. Вихідними семантичними ознаками даних універсалій (та історичних типів жанрових і мовних форм) О. Самойленко вважає «молитовність», «винахідливість» та «афективність», які характеризують вокально-хорові, інструментально-симфонічні, камерні форми відповідно (кожна з них «породжує свою ідею – виявлення найбільш важливої, сутнісної, сторони природи людини, що обумовлює тип, характер не лише культурної, а й музичної символіки [695, с. 318]). Втім, інструментальна органологія, способи і прийоми звуковедіння, фактурні й артикуляційно-динамічно-тембральні мовні параметри дозволяють інструментам вільно себе почувати у всіх трьох мовно-семантичних сферах та їх комбінаціях.

Необхідно зробити спеціальний акцент на такій властивості, як народження символічних перетворень інструментальної музичної мови, котрі утворюють нову художню умовно-речову (ідеаційно-матеріальну) предметність музики – у виконавському «живому» процесі інструментальної гри. Саме вона (виконавська інтерпретативна інструментальна гра) спонукає до руху від композиційно-фактурно-структурної сукупності, від знакової визначеності мовних прийомів до відкриття їх образного підґрунтя, до семантичного розмаїття музично-інструментальної мови – в процесі безпосереднього переживання хронотопічної волі-плинності та дотиково-просторого охоплення-презентації системи інструментальних прийомів гри.

Отже своєрідність музично-інструментального мислення утворюється з двох боків – втілення загальних параметрів музичного мислення (як частини системи пізнавально-когнітивного процесу людства, єдиної психологічної організації людської свідомості) та специфічних параметрів, пов'язаних з виконавсько-органолічними властивостями (як необхідної ланки системи музично-інструментального мистецтва).

Підсумовуючи сказане щодо функціонування музично-інструментальної мови, відзначимо наступне. **Музично-інструментальна мова** – це *система* структурно-комбінаторних

та звучно-інструментальних конструктивно-технологічних, артикуляційно-динамічних, темброво-фактурних, історико-культурних *знаків та їх значень*, які актуалізуються у звучно-дотиково-візуальній часопросторовій формі і пов'язані зі складно-опосередкованими та наочно-опредметненими шляхами семантичної конкретизації, з універсально-клішованими та специфічними моделями. Як і музична мова у цілому, мова музично-інструментальна не має безпосередніх прототипів у позахудожній сфері (через фактор «копіювання музикою самої себе» і загальну з міфом природу, за Ортегою-і-Гассетом [607]), натомість виступає самопороджуваною, саморозвиваною ціннісно-знаковою структурою. Безпосереднє відношення до формування музично-інструментальної мови отримали інструментально-імпровізаційні на основі загальних форм руху і танцювальні – народжені у звучно-дотиковому процесі на «майданчиках» інструментів, а також мовленнєві та вокально-аріозні форми семантичного втілення. Але якщо мова музики у цілому, символічна за своєю природою (за умовами формування), будується за принципами опосередкованої семантичності, що підсилюють її не-предметні, «не-зображувальні», вільні від зовнішньої реальності музичних символів, надпоняттєві якості, то музично-інструментальна мова «втягує» до своєї семантики наочно-дотикові, технічно-позиційні, звуковидобувальні властивості, що робить її одночасно і більш складною (анти-вербальною), і більш доступною для розуміння. А відомі особливості асоціативного сприйняття музики, що спираються через свою надпоняттєвість на переживання (в зв'язку з провідними емоційно-експресивними значеннями музичного звучання), на часові (історичні, і композиційні) умови, на естетично-слухацьку пам'ять – отримують в інструментальному звучно-зоровому сприйнятті додаткові опредметнено-асоціативні властивості.

В результаті утворюється специфічний **інструментальний стиль в музиці** – *музично-мовні форми вираження та засоби виразовості, які виникли у спиранні на органологічні, акустичні, тембральні, виконавсько-технологічні властивості музичних інструментів у процесі специфічного музично-інструментального мислення як створення нової смислової цілісності.*

4.2. Віртуозні, кантиленні та фактурні властивості музичного інструменталізму як семантичні ознаки культурних універсалій

Віртуозність є іманентною властивістю музичного інструменталізму як майстерно-технічне і енергетичне «збільшене» подовження людського мислечуття. Художні й техніко-технологічні можливості будь-якого музичного інструмента повністю можуть бути розкриті лише в сукупності різних умов їх прояву: у певному жанровому, стильовому, історичному, соціальному контекстах; у сольному звучанні, у камерному ансамблі, у складі різних оркестрів. При цьому щоразу висуваються відповідні вимоги, необхідний «простір слухання», певний звуковий образ – усе це визначає виявлення різних потенційних можливостей інструмента та, одночасно, сприяє народженню нових темброво-образних аспектів музики в цілому. Мають значення соціально-культурний контекст і технологічні умови еволюції інструмента, його конструктивні особливості, фактурні, артикуляційні, динамічні можливості, діапазон звучання і т. д. Часто й композитор створює твір розраховуючи на якості певного віртуоза-виконавця. Найяскравіші з них стимулюють створення новаторських творів і визначають шляхи розвитку інструментарію. Але, мабуть, основними контекстними факторами виступають віртуозні параметри гри в моторно-віртуозній та кантиленній проявах. Властиво, зазначеними аспектами (крім хроматизації, оптимізації артикуляційно-динамічних, темброво-барвистих параметрів) і визначаються напрямки вдосконалення музичного інструмента на шляху його академізації-професіоналізації.

У перекладі з італійської «virtuoso» від латинського «virtus» – «сила, доблесть, талант» [153, стб. 802]. Однак похідне від нього визначення в музиці набуло спеціального значення. Віртуозами називають музикантів-виконавців, «які у досконалості володіють технікою своєї професії. У більш точному змісті слова віртуоз – «артист, який доблесно (тобто сміливо, відважно) долає технічні труднощі [там само]. Однак будучи розповсюдженим в Італії XVII століття стосовно видатного артиста або вченого, наприкінці століття –

музиканта-професіонала, на відміну від аматора, далі – музиканта-виконавця, на відміну від композитора, свій сучасний зміст термін «віртуоз» придбав лише у XVIII столітті. У наступному XIX столітті великі віртуози були одночасно й великими композиторами (Й. С. Бах, Г.Ф. Гендель, Д. Скарлатті, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Ліст та ін.). При цьому їх мистецтво відрізнялося не тільки віртуозним блиском, але й «артистичною наснагою, що захоплює аудиторію й сприяє вражаючій інтерпретації творів». Саме останньою якістю воно відрізнялося від так званого віртуозництва, коли художня цінність музики й самого виконання приноситься в жертву технічній майстерності гри.

У музиці зазначених композиторів-віртуозів гармонійно сполучалися художні індивідуальності інструменталіста й композитора: ніби один допомагав іншому прокладати нові шляхи в музичному мистецтві. Так, «Ліст, як віртуоз, феномен з числа тих, що з'являються одного разу в кілька сторіч», – писав Серов. Свої таємні думки Ліст довіряв фортепіано. Барвисто й образно він сам повідав про це: «Мій рояль для мене те ж, що для моряка його фрегат, для араба його кінь, – більш того, дотепер він був моїм «я», моєю мовою, моїм життям! Він хоронитель усього того, чим була спонукувана моя душа в палкі дні моєї юності; йому я довіряю всі мої помисли, мої мрії, мої страждання й радощі. Його струни тріпотіли від моїх страстей, і його слухняні клавіші підкорялися будь-якому моему капризові» [270]. Тому саме в галузі фортепіанної музики Ліст перш за все знаходив нові засоби виразності, нові методи композиції. Як геніальний піаніст, своїм переконливим виконанням він захоплював тисячі слухачів, Ліст і в композиторській практиці домагався рельєфного й дохідливого викладення музичних думок. З іншого боку художник, який безперестанно шукає, обдарований геніальним творчим чуттям, він обновив увесь лад і характер звучання фортепіано, зробивши з нього, по влучному вираженню Стасова, «невідану й нечувану річ – цілий оркестр» [там само].

Віртуозництво розбудовувалося паралельно з віртуозністю. Тому в середині XIX століття у визначенні «віртуоза» і «віртуозності» з'явився деякий критичний відтінок. Про небезпеку чистого віртуоз-

ництва алегорично розповідається в комічній опері В. Егка «Чарівна скрипка» (за однойменною казковою п'єсою для театру маріонеток німецького художника, поета й музиканта Ф. фон Поцці): головний герой, селянин Каспар, залишив свою наречену заради перетворення у знаменитого скрипаля-віртуоза Спагатіні й отримання влади над людьми, однак після численних небезпечних пригод він відмовляється від чарівної скрипки заради кохання.

Надмірне захоплення віртуозністю, що йде ще від співаків-кастратів XVII–XVIII ст., вилилося в деяких випадках у віртуозництво салонного напрямку, коли виконувані твори (особливо на інструменті-оркестрі – фортепіано) могли досить вільно перероблятися, спотворюватися, оздоблюватися ефектними «зайвими» пасажами, які дозволяли інструменталістові «блиснути швидкістю пальців, громоподібними тремоло, бравурними октавами й т. п.» [154]. Деякі намагалися покрасуватися своєю технікою на шкоду виразності музики, її ідейно-змістовній стороні. З такими поверхневими віртуозами боролися серйозні музиканти – Ф. Ліст, брати А. та Г. Рубінштейни, Н. Паганіні, Р. Шуман, Г. Берліоз, Р. Вагнер, О. Серов та ін. Віртуозництво впливало на смак слухача й породжувало недовірливе відношення до віртуозності як такої. Стосовно великих артистів термін «віртуоз» став застосовуватися лише у поєднанні з епітетом «дійсний».

Однак без необхідного віртуозного блиску в аспекті художньої техніки виконавець-інструменталіст об'єктивно не міг розраховувати на прихильність ані публіки, ані колег. Додамо сюди й необхідність розвитку академічного музичного інструментарію (у XIX столітті, насамперед, фортепіано й скрипки, у XX – народних інструментів) і виконавської професії як такої.

Звичайне дитинство музиканта бетховенської пори минало за багатогодинними вправами на інструменті для досягнення потрібної віртуозної кваліфікації: адже посада придворного музиканта оплачувалася тоді досить високо (200–300 флоринів у рік з безкоштовним житлом і харчуванням – проти 50–60 флоринів домашнього вчителя, наприклад). Капельмейстер взагалі міг мати заробіток університетського професора (400 флоринів і вище; Моцарт, як

придворний органіст, одержував 450). «Батько, що завжди перебував під погрозою звільнення, прагнув якомога раніше перетворити свого сина в професійного виконавця. Вік музиканта був коротким: він міг втратити зір через переписування нот, оглухнути від постійних протягів і застуд. Конкуренція за високооплачувані місця в капелах була високою. Якщо на зміну музикантові-батькові приходив добре навчений син, то місце й заробіток залишалися за родиною. Більш того: за свою педагогічну працю батько міг випросити підвищення зарплати» [371]. В XVIII–XIX століттях чималі доходи приносили батькам й концертуючі діти-віртуози: досить згадати В. Моцарта (з 4 років), Дж. Бريدжтауера (з 10 років), скрипаля Ф. Риса (в 11 років посів місце свого батька в придворному оркестрі), Дж. Россіні (з 10 років – акомпаніатор, з 13 – чембаліст оркестру), Л. ван Бетховена (з 12 років – чембаліст, з 13 – член придворної князівської капели, з 15 – придворний органіст) – список можна продовжити [там само].

Магістральні напрями розвитку романтичного мистецтва багато в чому визначали саме віртуозні якості інструменталізму, не обмежуючись при цьому «усією сукупністю музично-виконавських засобів, простираючись аж до таємних глибин музичного мислення й обумовлюючи відповідні «зрушення» у композиторській творчості XIX сторіччя» [806, с. 3]. Феномен романтичної віртуозності асоціюється, насамперед, з фортепіанним і скрипковим мистецтвом. Так, Ф. Ліст, «відкриваючи невідомі до того ресурси фортепіанного виконавства, уводячи небувалі ще засоби виразності, найчастіше висуває на передній план акцентовано віртуозний стиль, у якому феєрія пасажів, запаморочливі каскади октав і циклопічна міць акордики сусідять із ювелірно обробленим «бісером» дрібної техніки» [255, с. 27].

Досліджуючи у своїй кандидатській дисертації механізм кореляції виконавського, зокрема піаністичного, стилю й композиторського мислення в «двоєдиному» творчому процесі музиканта-віртуоза XIX – початку XX сторіч, Н. Усенко уводить спеціальний термін «виконавське замовлення», який акцентує роль інтерпретаторського аспекту у функціонуванні механізму виконавської й компо-

зиторської діяльності з урахуванням аналізу наступної сукупності факторів: «переважних запитів слухацької аудиторії, індивідуальних анатомо-фізіологічних особливостей піаністичного апарата, артистичного темпераменту, загальних виконавських принципів, найважливіших характеристик композиторського мислення» [806, с. 5]. Власне, В. Моцарта й Л. Бетховена, Ф. Шопена й Ф. Ліста, С. Рахманінова й О. Скребіна, М. Метнера й С. Прокоф'єва, Б. Бартока й Д. Шостаковича, Н. Паганіні, Л. Шпора, Г. Венявського, А. Вьєтана, П. Сарасате, Е. Ізаї називали композиторами-віртуозами.

Сфера віртуозності є іманентною рисою музично-інструментального мистецтва (з його збільшеними можливостями) від самого початку, але від XIX століття (на хвилі оновленого концертно-виконавського, передусім сольного, мистецтва) остаточно закріпилася саме за інструментальною творчістю, що мало й свої об'єктивні причини наступного порядку.

Як вокальна, так і інструментальна форми звукотворчості пов'язані зі сприйняттям і відбиттям світу через «осмислене звучання» [398, с. 6], інтонацію. Засобом виконавської самореалізації в музиці виступають «семантично осмислювані (або підсвідомі): а) процес переживаного руху, подолання шляху від звуку до звуку, тобто власне інтонування як «зчеплення тонів» (Є. Назайкинський) [577, с. 245]; б) споглядання об'єктивно існуючої безлічі звуків як «елементів осі вибору» (Ю. Кон) [396, с. 14], гармонії світу у гармонії звукових відносин і його відбиття, тобто контонування» [532, с. 87]. Якщо під інтонуванням на інструменті можна розуміти зазначений рух «від звуку до звуку» (що можливо на будь-якому музичному інструменті, як і у вокально-голосовому втієнні), то під контонуванням розуміється багатозвучна даність звукових можливостей, співіснування потенційних «готових» звуків, які виконавець «вибирає» з інструментального сонору на клавішах або струнах (що наочно проявляється у фактурно-багатоголосних інструментів типу фортепіано, баяна, багатострунних арфи або бандури). При цьому сам процес звуковидобування залишається важливим для художнього образу, фарби й технологічно непростим у кожному випадку, однак кожен одиничний тон «одноголосих» духових, частіше

одноголосих скрипки або домри вимагає від виконавця додаткового зусилля в чистоті звуковисотно-ладової інтонації крім вимог у відношенні туше, динаміки, артикуляції, лінійно осмислюваного фразуально-значеннєвого руху в інших, «багатоголосних» інструментів (ми навмисно не торкаємось тут прихованого багатоголосся, акордово-інтервальних комбінацій струнних або специфічного «хитрого» двох-трьохголосся духових) – не випадково «фактурники-багатоголосники» (передусім комплементарні інструменти) часто страждають недостатньою якістю мистецтва звуковидобування й лінійного звуковедення, ухвалюючи за зразок (крім вокальної майстерності) зазначені вміння й напрацювання скрипалів і кларнетистів.

Власне контонація – термін І. Мацієвського [534, с. 14] означає одночасне співіснування різного. Швидкі або навіть гранично швидкі чергування звуків у віртуозно-технічній музиці охоплюють у своєму значеннєвому, ідейному просторі як інтонаційно-лінійну (відцентрову) якість із відповідними артикуляційними, динамічними, фразуальними, висотно-ладовими вимогами, так і контонаційно-сонорну (доцентрову) якість природного зближення єдиного сонорного універсуму музичного інструмента, споглядання зазначеної «гармонії світу в гармонії звукових відносин». Недарма у Великому англо-російському тлумачному словнику «віртуоз» переводиться як «знавець художніх рідкостей; цінитель мистецтва; знавець або колекціонер предметів мистецтва, стародавностей, раритетів і т. п.; вчень», а в Словнику російських синонімів – «майстер, художник, знавець, артист, ас, мастак, умілець, маг і чарівник» [737].

Крім того, виконавська самореалізація, відбиття світу через «осмислене звучання» [397, с. 6] відбувається на психофізіологічній основі (А. Белявський) – «трансформації ряду людських жестів-рухів (м'язові зусилля, зміна напруги голосових зв'язувань, інтенсивність подиху, руху пальців і т. д. – А.Ч.) у ряд музичних жестів (удар, туші, вокалізація, насвистування і т. д. – А.Ч.)» [65, с. 108]. Але якщо вокаліст робить трансформацію жестів-рухів у музичні жести за допомогою голосу, що неминуче обмежує акустичні динамічні, висотні, агогічні, темпо-часові можливості співу (вишикувати

музичну структуру співак може тільки за рахунок проходження тонів, видобуваючи одночасно лише один звук, тобто контонування можливе тільки в уяві або при колективному співі), то інструменталіст, використовуючи пальцеву й амбушурну моторику, практично не обмежений у діапазоні, агогіці й темпі. Сама фізіологічна й акустична природа вокалу, необхідність змінити положення голосових зв'язувань на кожному іншому тоні (інструменталісти у швидкому темпі використовують позиційну гру з її можливістю рідше змінювати положення руки), характерне співоче інтонування сприяли вибору в якості пріоритетних середнього регістру й середньої динаміки людського голосу, а також перевазі протяжних звуків над короткими, безперервності над дискретністю. Тому «довжина стала синонімом вокальності, кантиленності» [532, с. 88], а віртуозність, моторика – асоціюються, насамперед, з музичним інструменталізмом: «Як інструмент віртуозові, як кисть живописцеві, так літераторові необхідно щоденна вправа пера», – пише Т. Шевченко [915, с. 97]. Обмовимо в дужках, що, оскільки вокальне й інструментальне мистецтва обидва *оперують звуком*; породжені єдиним «джерелом» – людською особистістю і єдиним способом її реалізації через значеннєве *інтонування* і *контонування*; реалізуються на *єдиній психофізіологічній (жестовій) основі*, тобто вся історія розвитку обох видів музики являє собою історію «взаємодії інтонації голосу людини й інтонації, керованої людиною, тобто відтвореної інструментом» (Б. Асаф'єв) [48, с. 258–259] – тому, звичайно, вокальне та інструментальне мистецтва розбудовуються в безперервному процесі взаємного збагачення й взаємовпливу. Так, усі без винятку академічні музичні інструменти пройшли у своєму розвитку етап «наслідування голосу» (цікаво, що «спізнiлі» у цьому процесі на століття баян, домра, балалайка та інші академізовані вже в другій половині ХХ століття народні інструменти пережили зазначений етап у стретній формі, протягом 3-х десятиліть), а знаменитий віртуозний спів кастратів змагався й наслідував вже інструментальній віртуозності, складні для вокального інтонування стрибки та артикуляційні «вишуканості» музики ХХ–ХХІ століть імітують інструментальні інтонаційні прийоми.

Вокальне мистецтво з його фізіологічними передумовами взаємодії мовного й вокального у співі (що багато в чому обумовило психологію історичної взаємодії слова і музики в пісні) «виявляється ідеалом, виразником естетики узагальнено-конкретного й безпосереднього висловлення. Пісня, вокальна музика – це принципово *не тільки музика*» [532, с. 88]. Інформативність, образна конкретизація слова, інтонаційна виразність мови й мовної фонетики обумовили й інтонаційні, ритмічні, композиційні особливості співу.

За словами Б. Асаф'єва, інструментальна музика базується на перенесенні інтонації «зсередини людського організму на знаряддя звуковидобування» [48, с. 258]. Інакше кажучи, власне інструментальна звукотворчість тісно пов'язана й із суцього вокальною, і з так званою аутоінструментальною (за І. Мацієвським – реалізованою у межах ресурсів власного тіла, де інструмент – сама людина: хлопки, притопування та ін.). Таким чином, слідом за А. Шеффером, Р. Бражаром і І. Мацієвським, можна вважати частини тіла людини першими музичними інструментами, тому що фактично «людське тіло містить у собі основні типи звуковидобування. Згідно з існуючими класифікаціями музичних інструментів, це «удари по надутому животі (як на мембранофонах), защипування й тертя натягнутого волосся (як на щипкових фрикційних або смичкових хордофонах), клацання, удари пальцями й долонями (як на вдараємих і співвдараємих ідіофонах), звуки на різкому видиху, вдиху, через напружені губи (амбушур), свист (як на амбушурних і флейтових аерофонах)» [532, с. 89] представляють основні способи інструментального звуковидобування, за винятком хіба язичкових і клавішних.

З урахуванням інших видів немусичної професійної майстерності, набутої сторіччями (адже в більшості словників і енциклопедій віртуоз – це «людина, що у досконалості володіє технікою свого мистецтва, своєї справи» [737] у будь-якому виді діяльності), можна стверджувати, що основи віртуозності людина «накопичувала» у майстерності рук і амбушура протягом століть. А самі інструменти-знаряддя – «штучний орган» (Є. Назайкинський) [396, с. 85] – з'явилися продовженням руки людини й міфологічно одухотвореним «підсилювачем» його технічної майстерності у втіленні

душевних-духовно-щиросердечних проявів у ритуальних, трудових, обрядових, споглядально-кантиленних, опосередкованих духовно-образних, а також віртуозних – святкових дозвільно-розважальних і доблесно-добродішеских («virtuoso» у перекладі з італійської) акціях.

Таким чином, концепція віртуозності музичного інструментального мистецтва як його іманентної якості, заснованого на смислово-му інтонуванні, переживаному русі звукового потоку з неминучістю співіснування з вокальною якістю кантиленності, протяжності, «наслідування голосу», набуває вираженого естетичного і морально-етичного тону. Консолідує у своєму значеннєвому просторі інтонаційно-лінійний і контонотично-сонорний параметри, віртуозні структури музичного інструменталізму втілюють єдність відцентрових і доцентрових сил природного зближення єдиного сонорного універсуму музичного інструмента, споглядання «гармонії світу в гармонії звукових відносин». Такий підхід органічно відбиває взаємний прояв загального в одиничному й індивідуального в цілісному, не дозволяючи віртуозності перетворитися у віртуозництво.

Таким чином, в основі інструментальної віртуозності полягає смислове інтонування, пережитий рух звукового потоку як втілення модусу радості й позитивної життєтворної енергії. Швидкі або навіть гранично швидкі чергування звуків у віртуозно-технічній музиці охоплюють у своєму значеннєвому, ідейному просторі як інтонаційно-лінійну (відцентрову) якість із відповідними артикуляційними, динамічними, фразувальними, висотно-ладовими вимогами, так і контонотично-сонорну (доцентрову) якість природного зближення єдиного сонорного універсуму музичного інструмента, споглядання «гармонії світу в гармонії звукових відносин», а також усі семантичні розуміння Гри (у тому числі, «гри на інструменті»). Ігрові характеристики віртуозності спрямовують її, з одного боку, до завершеності, порядку, введення умов і регламентованих «ролей», а з іншого – створюють умови для особливої свободи, імпровізації, втечі від повсякденної реальності, позбавлення від внутрішньо-особистісних проблем. Саме ці філософсько-психологічні та культурні настанови матеріалізуються у швидкості, артикуляційно-динамічній гнучкості, енергетичному наповненні

загальних форм руху, фігураційних, пасажних, акордових інструментальних втіленнях.

Вказане переживання руху інструментально-звукового потоку неминуче вимагає протилежного боку вираження, що уособлює квазі-вокальну кантиленну якість (протяжності, «наслідування голосу», м'якості «перетікання» тонів один в одній, динамічної гнучкості та ін.), втілює інтимно-ліричну образну сферу і тому названа нами «інструментальним бельканто» (у якого, власне, і «навчаються» співу інструменти, починаючи з XVIII століття, відзначившись у цьому у добу романтизму (що відповідало її естетичним настановам). Інструментальне проектування назовні з метою «збагнення через відчуження» виявляє «олюднення» інструменталізму як прояв вищого гуманного принципу – Любові, котра, як і людина, перебуває між відкритістю вічного запитання «хто я?» і можливістю завершення себе, знаходження відповіді в «Іншому» (як в «дзеркалі», в якому сподіваєшся побачити не тільки своє обличчя). Самий звук (звучання) інструмента в такому разі стає наповнено живим, дихальним, «справжнім», природно красивим. Особлива якість звуку, виявлена в бельканто, погоджує воедино матеріальну й духовну складові.

Кінець XX – початок XXI століть характеризуються численними відкриттями і значним прогресом у галузі знань про фізику музичного звуку та слуху, психологію сприйняття та виконавське мистецтво, композиторські знахідки, специфіку та можливості музичних інструментів та інструментального інтонування. Так, у другій половині XX століття академічна музична культура поповнилася новими вдосконаленими та вже «обросли» відповідним репертуаром, інструментально-виконавськими й навіть науково-теоретичними досягненнями «гравців» (баян, домра, балалайка, бандура), а установлені інструментальні культури, що мають за плечима майже чотирьохсотрічний досвід професійної композиторської й виконавської творчості, вступили на шлях активного пошуку «нового звуку», нових жанрово-стильових і формотворчих, мовно-композиторських і інструментально-виконавських прийомів і форм – у зв'язку з черговою зміною ідейно-художньої парадигми. При цьому на шляху ево-

люції сольного академічного інструментального мистецтва (область функціонування якого і є об'єктом нашої статті) можна спостерігати як схожі (універсальні), так і відмінні (специфічні) принципи і тенденції. Одним із ключових універсальних принципів академізації ще на початку емансипації професійного музичного інструменталізму, виступає обов'язковий етап наслідування людському голосу, так званого «інструментального бельканто» (що є предметом нашого дослідження). Причому, якщо скрипка розпочала цей процес першою (досить поступово виходячи на солюючу партію в ансамблях і в оркестрі, шліфуючи нові інструментальні прийоми і техніку в передконцертних світських жанрах XVII ст., у концертуючому стилі великих майстрів XVIII століття), за нею духові й фортепіано – і їх «навчання співу» – зайняло близько двох сторіч, то народні інструменти, які влилися в академічне сімейство вже у другій половині XX століття, надолужували свою «белькантову освіту» (правда, активно використовуючи виконавський та інструментально-технологічний досвід старших «побратимів») у «стретній» формі, за кілька десятиріч (відповідно, їх оригінальний репертуар, спочатку шліфуючи техніку в малих формах побутового походження, неминуче вийшов на романтичну стилістику й тільки потім прийшов до новітніх мовних та жанрово-стильових явищ). Однак зазначений етап еволюції музичного інструменталізму – неминучий для культури професійної композиторської творчості Європи, яка «ще в давні століття встигла стати одним з вищих проявів художнього генія людства» [400, с. 11]. «Співати» на своєму інструменті вважається одним з найвищих досягнень інструментального виконавства, кращою похвалою для виконавця і дійсно найскладнішим практичним завданням інструменталіста. Проблема «олюднення інструменталізму» стала вже загальним місцем музикознавства і сьогодні тільки ледачий не відсилає читача до знаменитої асаф'євської цитати з «Музичної форми...» про створення інтонаційно-виразних, «співаючих» інструментів, які дозволили інструменталізму стати «повною мірою виразником емоційно-ідейного світу європейського людства» і про немеханічне наслідування людському голосу, «не імітації, а пошуку в інструментах виразності й емоційного тепла,

властивих людському голосу» [49, с. 220]. Ми спробуємо розібратися в цьому актуальному завжди питанні музичного змісту з декількох точок зору.

Бельканто (італ. *bel canto*, *belcanto* – прекрасний спів) – «блискучий легкий і витончений стиль співу, характерний для італійського вокального мистецтва середини XVII – першої половини XIX ст.» [70, с. 400] (сам термін увійшов у використання тільки у XIX ст. [852]). Характерними рисами бельканто Россіні вважав «природний гарний голос, мистецтво вокальної орнаментики й почуття стилю, якому не можна навчити, але можна освоїти, слухаючи гарних італійських співаків» [цит. по 852]. В енциклопедичних джерелах і літературі нашого часу необхідними складовими бельканто називають красу тембру, рівність голосу протягом усього діапазону, абсолютний контроль дихання, органічну комбінацію віртуозного й кантиленного співу, уміння імпровізувати. У музикознавчій літературі XX–XXI ст. термін *belcanto* трактується доволі широко: як вокально-виконавське мистецтво, як стиль композиторської творчості, як педагогічна традиція, нарешті, як важливий аспект інструментальної культури.

Проблема виконавської майстерності інструменталіста пов'язується з інтонуванням як вираженням художньої ідеї, одухотвореною вимовою, виявленням змісту виконуваного твору у процесі гри за допомогою засобів інструментальної виразності, включаючи артикуляційно-штриховий, темброво-фактурний, динамічний, темпоральний комплекси на основі виконавського дихання («мовою руки», за Б. Асаф'євим). При цьому найважливішою якістю інструментально-виконавської майстерності виступає уміння осмисленого виразного звуковидобування і звуковедення, виявлення тієї інтонаційності музичного інструмента, про яку писав Б. Асаф'єв: «Становлення в тоні, у звуконапруженні, тобто інтонаційність, властива всім інструментам», однак не всі виконавці здатні «тримати» такий тон, тобто «тримати постійно, безупинно деяку якість звучання, подібну до природньої плавності і ясності мови добре поставленого голосу людини. Навіть про інструмент, якщо він

не заважає плавності та ясності гри, прийнято говорити те ж саме: він має тон» [49, с. 216].

Повернувшись до джерел (вокального) бельканто, відзначимо, що нове розуміння виконавського мистецтва, що складається в XVI–XVII століттях в Італії з її гуманістичними традиціями епохи Відродження, основою якого, за О. Лосевим, є індивідуалізм, індивідуально-матеріальне розуміння світу, коли «середньовічні абсолюти не відкидаються повністю, але розуміються як самодостатня естетична даність» [758], з виникненням нових світських музично-суспільних форм (академії, оперний театр) викликало до життя і нові виконавські форми. Зустрічаються й взаємно впливають одна на одну протилежні за своєю естетичною спрямованістю тенденції: характерна для оперного стилю бельканто «інструменталізація» співочого голосу (мистецтво кастратів) і «олюднення» інструменталізму (мистецтво «співу» італійських скрипалів). Тоді саме «скрипка, яка дозволяє індивідуалізувати звук більшою мірою, ніж щипкові й духові інструменти, стає носієм нової демократичної культури і впливає не виконавське мистецтво. Саме скрипка, а не орган, клавесин, лютня, виконання на яких також досягло високого художнього й технічного рівню, визначила розвиток нових інструментальних жанрів – сонати та концерту й поклала початок розквіту сольного виконання» [334, стб. 585] з його знаменитим інструментальним бельканто. Нагадаємо, що, на думку Б. Асаф'єва, «величезна роль» у здійсненні «олюднення інструменталізму» належить «концертуєчому стилю і особливо великим скрипалям XVIII століття» [49, с. 220]. Кореллі та його учні Дж. Соміс, Ф. Джемініані, Дж. Валентині прагнуть досягти таких самих висот кантабільності, гнучкості звуковидобування, різноманіття тембрових і емоційних фарб, які характерні для вокального мистецтва. Крім об'єктивної естетичної краси вокального ідеалу така орієнтація пов'язана і з формально-технічними питаннями: з обмеженням діапазону скрипки трьома позиціями (тобто двома з половиною октавами) і техніки смичка з розташуванням волос не «стрічкою», а «пучком» («основним способом виконання скрипалів XVII сторіччя ще залишається роздільне артикулювання...

окремими рухами смичка на кожну ноту з досить визначеною перервою звучання» [цит. по 799, с. 15–16], думкою авторитетів церкви, які вважали звучання крайніх регістрів скрипки (особливо – високого) занадто напруженим і «земним». Кореллі зумів виробити широке, співуче ведення смичка, добитися його тривалого, виразного «подиху», що справляло незвичайне враження. Тартіні проголосив принцип «Щоб добре грати, треба добре співати», що привело його до думки про збільшення довжини смичка. Новизна кантилени Тартіні в порівнянні з кореллієвською полягала у змісті скрипкового «співу», у його більш суб'єктивному та емоційному, поглиблено-ліричному та проникливому характері. Саме до часів Тартіні Б. Асаф'єв відносив «вихід мелодійного начала поза межі вокальності»; ««спів *bel canto*», – писав він, – прагне стати «грою *bel canto*»». А «мелодією опановує інструментальна культура цієї епохи, із чого випливає концертуючий стиль – і сольний, і ансамблевий» [210, с. 244].

У складному процесі становлення інструментального бельканто не можна не відзначити величезний вплив оперного мистецтва – як у частині його вокальної творчості, так і в області власне інструментальної, оркестрової складової жанру. В опері, а також близьких до неї у жанровому відношенні ораторії, кантаті, пасіоні особливо інтенсивно йшов процес вироблення й закріплення «звукообразних» (Асаф'єв) комплексів, у яких поєднувалися слово і виражений в ньому емоційний стан, момент сценічної дії (жест), мелодійний оборот, прийоми інтонування тощо. Семантику цих комплексів активно вбирала інструментальна музика. Відбувалося поступове відокремлення «чистої виразності» у межах того або іншого жанру й стилю від її первісної, майже програмної основи. Поряд з індивідуалізацією тематизму, в інструменталізмі відбувався пошук відповідних інтонаційних якостей, вироблялися нові засоби та прийоми інтонування. Головним принципом виконавства й педагогіки клавірної епохи та скрипкового мистецтва стає спів на інструменті, мистецтво гри *cantabile* та одночасно зростаюча віртуозність. Перше розумілося, насамперед, як змістовність музичного висловлення, виразність – новий склад образності, новий психологічний

тонус музики, ідеали вокально-мовного проголошення (саме так слід розуміти ідею «добитися співучої манери в грі», як писав Й. С. Бах про свої інвенції), а не просто образ вокалізованого інструментального звучання).

При цьому на відміну від скрипаля клавірісту (а потім і піаністу) доводилося більшою мірою долати «опір матеріалу». Клавір з його акустичною переривчастістю звучання, відсутністю можливості динамічно диференціювати, індивідуалізувати звуки й інтонаційними прагненнями до звукової зв'язності та гнучкості, свідомо-виразному проголошенню музики загострював чуйність музикантів до процесу інтонування, що привело, з одного боку, до розквіту мистецтва орнаменталізації з безліччю функцій, з іншого – до необхідності спеціальних прийомів виразності, призвівших у результаті до явища інструментального бельканто.

Вже наприкінці XVIII століття (за умов майже трьохсотрічного досвіду практичного інструментального «мовлення» за риторичними законами) уява про музику як модель риторики трансформується в загальну уяву про те, що музика по-своєму «говорить». І ця уява пов'язується відтепер не тільки з вокальною, але й з інструментальною музикою: за висловленням Йоганна Маттезона, інструментальна музика – це «музична мова» (Klang-Rede або Ton-Sprache), інструменти самі, без людського голосу, «немов би виробляють зрозумілу мову». Однак, якщо музичне звучання – мова, то повинне існувати й «мислення у звуках, яке володіє своєю «логікою»»; музика має бути усвідомлена як «особлива форма думки» [531]. Слова Л. Тіка про те, що в музиці «людина мислить, не роблячи стомлюючого обхідного шляху через слово», вказують, як уже ранній романтизм доводить аналогію «музика – думка» до парадоксального висновку: «музична мова» виражає мислення у відомому змісті більш швидко й досконале, ніж мислення у словах [цит. за 531]. Ця ідея згодом знайде поглиблену розробку в музичній естетиці та філософії музики (Е. Ганслік, С. Кьеркегор, Ф. Ніцше, Т. Адорно). Саме в епоху романтизму відбувається ототожнення музичного й душевного, коли повністю ухвалюється гіпотеза про музичну сутність душевних феноменів. Наприклад, Ж. Жубер описує душевні стани як послідовність

консонансів і дисонансів; вчинки, слова й почуття складаються в нього у мелодії. Ще раніше Новаліс повідомляє про музичну основу людської свідомості: «найдосконаліша свідомість», на його думку, не може не бути музичною, «вона – спів, усього лише модуляція настроїв (Stimmungen), подібна модуляції голосних звуків або музичних тонів». Поняття музикальності, застосоване до внутрішнього життя, стає у романтиків критерієм душевних і духовних гідностей: «Шляхетна людина сама у собі все відчуває музично» (Л. Тік) [цит. за 531].

Подібний антропологічний підхід у мисленні-світогляді стає однією з підстав наслідування інструментальним інтонуванням – вокальному (а розквіт інструментального бельканто й припадає на романтичну епоху) у його вже сталій протягом XVII–XVIII століть блискучій професійній формі – оперного бельканто. У XIX столітті «інструменталізм у Європі досяг такої повноти емоційного тону й інтонаційної виразності, що «відтіснив» belcanto – стиль, що впау у віртуозну химерність» [49, с. 221] Щоправда, музичний інструменталізм сам уже через кілька десятиріч опинився на небезпечному порозі віртуозництва, але й «врятувався» в опорі на одухотворену смислову виразність белькантової вимови як матеріалізованого втілення надповсякденного, прекрасного (М. Каган пише, що в музиці спів бельканто протиставив себе звучанню побутової мови й народного співу [343, с. 268], а І. Мацієвський стверджує, що «інструментальне звуковидобування орієнтоване на неповсякденне висловлення» [532, с. 91]).

Новий важливий етап у розвитку інструментального бельканто наступає із завершенням наприкінці XVIII століття процесу формування класичного симфонічного оркестру (з постійним удосконалюванням скрипкової, а потім духової гри) і з висуванням нового сольного інструмента – молоточкового фортепіано, інтонаційний комплекс якого відкрив нові можливості формування звукового потоку артикуляційним, динамічним, агогічним шляхами. Ускладнення музичного змісту викликало необхідність не тільки точного запису композитором нотного тексту, але й фіксації спеціальних виконавських вказівок, а нова гомофонно-гармонійна парадигма по-

родила «царство» мелодики – «природнього середовища» бельканто. Інструментальна музика набуває більшої емоційної насиченості, динамічності, контрастності, співучості і віртуозності. Луноподібна динаміка епохи бароко поступається місцем плавним, поступовим динамічним переходам – «динаміці почуття», ще одному каталізатору белькантовості. Визріваючі в епоху панування клавіризму ідеали співу на інструменті як виявлення змісту музики одержують якісно новий зміст у музиці віденського класицизму, яскравіше за все – у творчості Бетховена, яка характеризується високим ступенем внутрішньої інтонаційної спряженості всіх масштабно-часових рівнів формоутворення, що й обумовлює симфонізм розвитку.

На початку XIX століття на зміну «граючого композитора» XVII–XVIII століть (майстерність якого визначалася не тільки віртуозністю, але й умінням «говорити» з аудиторією за допомогою інструмента) приходить новий тип музиканта – «творець-віртуоз», котрий, як і раніше, об'єднує в одній особі виконавця і композитора, а відтак, зберігає принцип живої імпровізаційності мислення (невід'ємної якості бельканто). Нові творчі завдання «розмови» з публікою висуває й звертання до масової аудиторії (включаючи комерційну зацікавленість). «Творець-віртуоз» – центральна постать доби романтизму. Якщо для «граючого композитора» XVII–XVIII століть виконавське мистецтво – тільки засіб реалізації своїх творчих устремлінь, то для «створюючого віртуоза» його композиторська творчість – лише засіб для демонстрації виконавської майстерності. Нові просторово-акустичні умови (більші концертні зали) зажадали від виконавців більшої сили й інтенсивності звучання, розвитку віртуозної техніки як динамічної форми передачі музичного руху, пошуку нових виразних і технічних засобів виконавського мистецтва, видовищності. Формується новий тип музиканта – інтерпретатор, толмач чужої композиторської творчості. Концепція й технологія повного, темброво й динамічно насиченого звучання фортепіано збагатила арсенал інтонаційних можливостей інструмента і була втілена в мистецтві Ференца Ліста. Фортепіанний спів як культура інтонування особливим, неповторним образом виявилася у мистецтві Шуберта і Мендельсона, Шумана і Шопена. Свій

внесок у культуру інструментального бельканто внесли російська й українська фортепіанна, скрипкова, віолончельна, духова виконавські школи.

Таким чином, у кожний період розвитку інструментальної культури по-своєму розумілися і формулювалися принципи виразного виконання, але загальним залишалось прагнення досягти виразності вокального «висловлення», тому що спів – «інтонаційний еталон, на який орієнтовані й інші види музикування (у тому числі, інструментального), і всі технічні складові співу відчуються людиною як невід’ємні компоненти еталону. Імітація співу з усіма його компонентами, включаючи технічно-необхідні, є одним з базових вимог виконавства Нового Часу, починаючи з найперших робіт з виконавської естетики («Мистецтво гри на клавесині» Ф. Куперена 1716 р. та ін.)» [501]. А. Ляхович виділяє як базові для інструментального бельканто – принципи структурно-сислового членування музики (принципи фразування, рубато, інструментального подиху), організації темпорального потоку, розглядає художнє виконання як організацію виконавцем елементів вимови в процесі й технічні причини інструментальної «опірності матеріалу», підкреслюючи особливо високу міру темпоральної опірності матеріалу в рамках школи бельканто, заснованої на законах дихання (однак цей аспект белькантової культури вимагає спеціального розгляду).

Культура вокального бельканто – найбільш теоретично обґрунтована й практично розроблена, «найштучніша» (й митецька) – (искусственная и искусная рос.) – з усіх відомих манер співу, має виражену виконавську природу (відзначимо, що композитори XVIII століття були одночасно й «вокальними педагогами» [70, стб. 401]). Найважливішою підставою ствердження інструментального бельканто стає виконавська діяльність композиторів-романтиків. Їх розкішна, удавана безпосереднім висловленням душі, мелодика виросла як на вершині гомофонно-гармонійної фонотексти, так і у виконавських відчуттях інтонаційної виразності інструментального «висловлення», у конкретиці прийомів, туше, інструментальної органології (подовження скрипкового грифу Тартіні й смичка Маттеї, стоншення струн Локателлі, активність крайніх струн і позицій

Паганіні, лістівська «вагова» гра, шопенівська «перлинна» техніка, есіпівська манера фортепіанного легато і т. д.).

Крім того, у основі виконавських шкіл і традицій (у тому числі, бельканто), відповідно до гіпотези Є. Синцова, «лежать уявлювані мисле-жести творчої активності трьох видів: «мигтливої» (що обумовлює наявність наполегливо повторюваних одноманітних зусиль), «рукоподібної» (що породжує доцентрові прийоми вміння-майстерності), «рото-жувальної» (що об'єднує можливості перших двох через «розчинення» у тілесності людини), які виникли, скоріш за все, «за аналогією з тими фізіологічними можливостями людини, що найбільш багаті можливостями жестової активності й «розуміння» світу, як назвав цю здатність О. Лосев» [476]. У зв'язку із цим, співвідносячи взаємозв'язок музичного звуку й мисле-жесту із зазначеними архетипами художнього мислення, пов'язаними з «психойдним несвідомим», Т. Гордеева [219] висуває й обґрунтовує гіпотезу про те, що у виконавській школі вокального бельканто визначальним є «рукоподібний» тип уявлюваних жестів, який характеризується доцентровими й, як наслідок, відцентровими початками. Завдяки цим можливостям, звук у бельканто прагне «заволодіти» усією багатомірністю вокального (інструментального) фонопростору, звівши ціле «до одного фокусу». На відміну від цієї гранично рафінованої (академічної) вокальної культури багато фольклорних культур пов'язані з «ротожувальним» типом мисле-жесту, тому що в них спостерігається текуча, мінлива, варіативна внутрішня форма. Подібний «відкритий», «прямолінійний», «нерівний» звук використовується і в фольклорному інструменталізмі.

«Рукоподібна» домінанта спрямована зовні, у навколишній світ, при цьому стає важливою ідея центру з навколишніми його елементами, що функціонально подібно до дії руки (як «захоплення» простору й обмацування-освоєння його). Подібний тип жесту є власне основним і в музичному інструменталізмі (напівзигнуті пальці, напрямок звуковидобуваючого руху всередину, до себе). Образ спочиваючої, досить стабільної у просторі долоні, оточеної дрібною, дуже диференційованою активністю «пальців», які немов би досліджують прилеглий простір з наявністю власного індивідуалізованого

типу його прикрашення-заповнення, але не виходять за межі впливу центру-долоні, – відбиває нюансовість, витонченість художнього мислення та його організованість. Дрібна активність пальців може розглядатися і як бажання прикрасити занадто грубу матеріальну дійсність. Така воля відцентрового прагнення (пальці) має на увазі й стабільність, стійкість доцентровості (долоня) – барвіста обертоновість, «соковита» тонність, імпровізуї злот белькантової вимови засновані на опорності подиху, стабільності регістрових переходів, а в інструменталізмі – на якості туше у клавішних (пов’язаній із зібраністю і свободою виконавського апарату), натиском скрипкового смичка, баянного міха, опорністю подиху в духових (як керівного, координуючого начала).

Жест (а він є основою інструментальної гри), «що перемістився до сфери уяви, з’явився одним з первинних зрощень психічного й «органічного», зафіксувавши їх границю через обмацування, погладжування, проникнення тощо. Згодом жест відділився від свого тілесного джерела й, «перемістившись у сферу уяви, побудував усю розумову діяльність людини за своїм образом та подобою, просочивши собою ентелехію. Особливо активно генерує й зберігає цю сферу мислительно-жестової активності мистецтво» [721]. Але якщо вокальне мистецтво має в основі уявлюваний мисле-жест, то в інструментальному виконавстві – жест та інші форми руху реальні, матеріалізовані, створюючі. Форми виконавських інструментальних рухів («мова руки», за Б. Асаф’євим), виконавські жести «залишають у видимому просторі своєрідний «слід» пластичних зусиль художника» [721] – саме тому виконавця-інструменталіста недостатньо чути, його бажано ще й бачити (відомо, що І. Стравінський завжди прагнув сісти на фортепіанному концерті у лівому боці зали, щоб бачити руки піаніста).

Такі пластичні можливості художнього мислення яскраво проявляються в орнаментиці. Багатство скрипкової й клавірно-клавесинової орнаментики XVII–XVIII століть (багато в чому імітованої з вокального мистецтва бельканто), зіграло свою важливу роль у становленні виразного інструментального інтонування. Знаменитий орнаментальний клавірний стиль вплинув на формування

інструментального бельканто як виразного інтонаційного мислення виконавця. Орнаментальна «лінія» існує більше у сфері можливого, оскільки «обплітається» незліченними трелями, форшлагами, мелізмами (тим більше, що вони часто не виписувалися, а створювалися в мистецтві імпровізації на основі складених традицій певного типу інструментального інтонування). Виконавець як би «намацує» у ладовому просторі нові можливості звукової «в'язі», направляючи і вибираючи ці можливості за допомогою мислительно-голосового або мислительно-інструментального зусилля. І тоді мелізматика – не проста прикраса мелодії, а матеріалізовані, просторово оформлені звукові зв'язки прилеглих тонів, що вимагають відповідного смислового (упорядкованого, але вільного одночасно) усвідомлення їх «відносин» (мотивно-фразувальних і не тільки) один з одним. Такий рухливий, постійно перебудовуваний, пластичний у самій своїй основі фонопростір створює відчуття живого (володіючого Духом) дихаючого організму. Орнаментальна тканина демонструє процес освоєння, «присвоєння», в-живання людини в простір (ніби з нематеріального, Вищого) або «спробу створити проникні границі зовнішнього миру, що перебуває поза людиною, і внутрішнім світом. Орнамент – один з первинних способів проектування людиною себе зовні, проектування своєї людської активності на зовнішній мир, щоб досягти себе через відчуження» [721]. Подібне проектування назовні з метою «збагнення через відчуження» проглядається в самому створенні музичних інструментів як продовженні себе з наступним з'єднанням у творчому (майже містичному) виконавському акті, в освоєнні на «відчуженому» інструменті вокальної культури бельканто, в «олюдненні» інструменталізму як прояві вищого гуманного принципу – Любові. Самий звук (звучання) інструмента в такому разі стає наповнено живим, дихальним, «справжнім», природно красивим.

Таким чином, особлива якість звуку, виявлена в бельканто, погоджує воедино матеріальну й духовну складові. Досліджуючи музичний художній звук (у тому числі, белькантовий) як втілення почуття і як акт свідомості, О. Гордеева дійшла висновку, що він являє собою «безперервний потік «проектів цілісності», котрі змінюють

щомоментно один одного, що характеризує його не просто як становлення (О. Лосєв), а як евристично-творчий акт створення художності, як особливий феноменологічний досвід, який дозволяє людині пережити повноту Присутності», розуміючи під перетворенням «неопрацьованого звуку» у «культурний» подолання його чисто почуттєвої природи, «закріплення його зв'язку зі сферою феноменів», коли «перехід інтенцій у звукове розташування набуває стійких форм, тобто виникає стійке техне (конструктивно-оформлюючі здібності митця втілювати свої задуми у матеріально-речовій формі), пов'язані з «технологією» відтворення музичного звуку» [219]. При цьому в бельканто переважає ейдетична складова; у блюзовому співі – меональна; у деяких фольклорних культурах з яскравим відчуттям «свого тембру» (киргизи, узбеки, таджики тощо) – змішана [219] (Лосєв витлумачує меон як інакше стосовно сутності, тобто до ейдосу [476]). Інструментальне бельканто загострює (і тим робить яскравіше) цю подвійність: з одного боку, інструмент виступає як меон, з іншого боку – звільнене від слів інструментальне «висловлення» відбиває ейдос більш безпосередньо й, відтак, більш безпосередньо, ніж вербалізований спів (недарма ж інструментальне бельканто історично «замістило» вокальне у середині XIX століття).

Таким чином, під *інструментальним бельканто* ми розуміємо специфічний компонент виконавського мислення і стиль виразного кантиленно-віртуозного інструментального інтонування музики професійної європейської композиторської традиції, який втілює повною мірою ідейно-емоційні парадигми надповсякденного плану на основі виявлення якості інтонаційності (тонності-звуконпруженості) інструмента, яка проявляється в артикуляційно-тембральній, дихально-темпоральній, динамічній, театралізованій, органологічній складових інструментального звуковидобування і звуковедення. Мислительно-практичний внутрішній дуалізм інструментального бельканто відбиває органічне сполучення духовних і матеріально-тілесних, віртуозних і кантиленних, імпровізаційних і канонізованих параметрів. Музичний інструменталізм, усвідомлений як «особлива форма думки і духу», матеріалі-

зує в белькантовому «висловленні» надповсякденний зміст більш безпосередньо, ніж вербалізований спів.

Ще одна невід’ємна якість інструментального звучання – фактура, яка прагне багатоголосно спрямованого «множення» в інструментальній якості «збільшення можливостей» (у тому числі, прихована поліфонія, «генетично» традиційна для інструменталізму ансамблева якість – для одноголосних духових, монодійне потовщення тощо). Вже перші інструментальні обробки вокальних і танцювальних мелодій фактично представляли «обростання» теми фактурними лініями (поліфонічними, гомофонними, їх комбінаціями). Фактура постає однією з ключових стильових ознак, вміщуючи сталі знакові (жанрові, стилістичні, інструментальні кліше та ін.) структури – впізнавані, нові та їх комбінування. Причому, навіть фактурні новації так чи інакше спираються на впізнавані фактурні знаки, тобто, апелюють до категорії Пам’яті.

Фактурна проблематика для інструментального мистецтва так чи інакше складається від самого початку, навіть для «одноголосних» інструментів ця категорія задіюється через монодійність, або, з часом, через приховане багатоголосся. Для багатоголосних інструментів фактура стає одним з ключових музично-мовних засобів. Вже у «передвибуховий» для автономізації інструменталізму період, для професійної музично-інструментальної творчості фактура проявляє себе в інструментальній обробці танцювальних та пісенних тем, фактично в інструментальному втіленні це виглядає як «обрастання» теми фактурою (як традиційними для хорового мистецтва поліфонічними голосами, так і у виробленні-формуванні майбутніх інструментальних фактурних кліше – фігурацій, інтервально-акордового супроводу, тощо. В ході саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва саме фактурний показник виявляє універсальні та специфічні властивості конкретних видів музичного інструменталізму, є одним з важливих носіїв стилю, демонструє чисто інструментальні виразові можливості. Отже, накопичення сталих і новітніх фактурних форм виводить фактуру на рівень носія інструментальної «пам’яті» – від фактурних кліше бароко до різноманітних індивідуально-авторських фактурних

формул XIX–XXI ст. У цьому відношенні фактурний показник музично-інструментальної виразовості кореспондує з вказаною О. Самойленко культурною універсалиєю Пам'яті, до якої входять тільки ті смисли, які обумовлюються, «проговорюються» [695, с. 32], отримуючи інструментально опредметнену фактурну (в нашому випадку) форму. З поняттям Пам'яті О. Самойленко, вслід за М. Бахтінім, пов'язує смисловий механізм культури, вважаючи, що «пам'ять – ціннісно обумовлене минуле, галузь першоджерел – «священних текстів», авторитетів, до яких можна тільки долучатися, нічого в них не змінюючи. Така пам'ять стає меморіальним началом культури, орієнтованим на твердження – зміцнення, увічнення – і вихваляння. Однак, пам'ять – це і мнемонічне начало, спогад про минуле в сьогоденні, перенесення минулого досвіду в нові умови, його актуалізація, необхідні для продовження – передачі ціннісного досвіду культури» [695, с. 65–66]. Транспонуючи цю тезу на функціонування музичної фактури можна зазначити, що інструментальні фактурні кліше утримують пам'ять жанру, стилю, автора, музичного інструмента, а утворення новітніх фактурних формул – з неминучим діалогом їх з даними кліше – вибудовує єдність минулого-теперішнього-майбутнього.

Вже в інструментальних текстах бароко за «принципом партитури» створюється своєрідна «поліфонія смислових пластів», а сама інструментальна фактура ділиться на велике число смислових сегментів різного масштабу і розташування в фактурі нотної графіки. Так, практично у всіх клавірних текстах бароко в «згорнутому» вигляді відтворюються типові моделі діалогів фактурних компонентів (кліше), які відображають «взаємини учасників ансамблю та їх сольні висловлювання» в одночасному або почерговому «висловленні», у зміні «персонажів» що надає фактурі та її компонентам персоніфіковано-театралізованого змісту, «поліфонії смислів» (В. Холопова), сюжетних сцен і діалогічних конструкцій. Інструментальна органологія спрямовує вказані позиції, наприклад більшість фортепіанних п'єс адаптуються композиторами до дворучного відтворення з правильним розподілом матеріалу між партіями рук, при чому це далеко не завжди відповідає змісту музики та логіці фактур-

ного викладення. В даному випадку спрацьовує пам'ять фактурних ліній «верхнього» і «нижнього» голосів, викристалізована історичним розвитком музичної фактури, у тому числі інструментальної, а також клавіатурно-геометрична м'язово-пальцева пам'ять.

У ХХ столітті фактурний показник глибоко і різноманітно опрацьований в епоху романтизму поруч зі звуковою семантикою виходить на передні рубежі музично-інструментальної виразовості, зокрема через реалізацію тембрової семантики. виникають нові музичні матерії – шум, конкретний та електронний звук, оновлення за рахунок розширеної трактовки інструментів, і безумовно – «рух вглиб музичної тканини через пошук характерних звучань, фактурних елементів та їх сполучень» [519, с. 1]. Специфіка темброутворення ХХ–ХХІ ст. впливає на закономірності фактурного розвитку матеріалу по вертикалі і горизонталі, тобто його розвитку у часі. В. Цитович вказує на «ілюзорний тембр як результат використання специфічних регістрових, гармонічних, фактурних прийомів, або їх сукупності» [868]. Отже, фактура стає стильоутворюючим фактором, коли фактурними засобами підсилюються та підкреслюється темброва, драматургічна, емоційна сторони музичного тексту. Особливої ролі в ХХ–ХХІ ст. набуває сонорика – темброво-сонорний засіб; також до поняття фактури входять усі типи руху, пульсація, фони і т. п. При чому оді й ті самі фактурні типи в різних тембральних і регістрових умовах отримують різну, аж до протилежної, образно-семантичну окраску. Так відомо, що фактурна формула в низькому регістрі звучить більш щільно і насичено ніж така сама у високому, за цей рахунок можна створювати ефект «просвітлення», або «затемнення» музичної тканини. Наведений приклад фактурної драматургії використовується досить тривалий час і теж може виступати носієм звучної пам'яті музично-інструментального мистецтва, його художньо-естетичних засад.

Таким чином, вказані нами мовно-інструментальні категорії – віртуозність, кантиленність, фактурність (володіти якими прагне будь-який інструмент) – утворюють системну цілісність, співвідносну з універсальними семантичними домінантами музики – Гра, Любов, Пам'ять (виведеними О. Самойленко). Дані культурні

універсалії (як і мовно-інструментальні) обумовлюються первинними смислами і формуються в контексті всього смислового простору культури, стаючи виразом «заповітної» символіки, таким образом беручи участь в її створенні.

4.3. Модернізовані народні інструменти як компонент цілісної системи академічної музично-інструментальної культури ХХ–ХХІ ст.

Процес удосконалення, модернізації і навіть винаходу нових музичних інструментів є перманентним від самого початку і до сьогодення. На нього справляють вплив філософсько-естетичні, акустичні, світоглядні, інженерно-технічні, музично-мовні та музично-мисленнєві, жанрово-стилістичні та інші фактори, але і самі інструменти (їх конструктивно-органологічні, акустичні, тембральні, апікатурно-позиційні властивості) неодмінно починають і самі впливати на вказані параметри культурного (і музично-мовного, передусім) буття. У зв'язку з цим процес виникнення або суттєвої модернізації інструментів отримує певний порядок реалізації. Ми вже вказували на причини затребуваності мідних у середньовічній міській культурі, струнних щипкових – від самого початку розвитку інструменталізму і до XVII століття (з відродженням популярності старовинного і академізацією модернізованого слов'янського народного інструментарію в ХХ ст.); сучасних щодо музично-естетичних потреб «вибухів» клавірів, органу, скрипки, фортепіано і т. д. Їх нові звучні (й відповідно, художні) можливості не просто утворювали передумови для музично-мовних засобів відповідних етапів або епох, а все більш спрямовували так чи інакше вектори розвитку й конкретні прийоми та засоби, і не тільки у ХХ–ХХІ століттях, де їх пошук буквально відбувається на інструменті (в руках композитора або виконавця-одномумця) і залежить від конкретної інструментальної органології, а й від початку використання спеціально виготовлених музичних інструментів, коли відстань між отворами сопілки або позиції на грифі, кількість струн та стрій

вже могли підказувати ладові або мелодійні засоби, не кажучи про пізніші епохи, де на лютні та клавесині, наприклад, утворювалися спеціальні інструментальні музично-мовні кліше (пасажі, фігурації, акорди, ладово-мелодійні структури та ін.). У цій низці різноманітного інструментарію (далеко не усі зразки якого залишаються у музичній практиці⁶⁴³) ми спеціально виділили у попередніх розділах роботи комплементарні клавішні інструменти (орган, клавіри, фортепіано), які могли виникнути тільки на основі творчотехнологічного досвіду багатоголосного інструментального (ансамблевого та оркестрового) і хорового музикування, але з власними специфічними властивостями, яких не було (і не могло бути раніше), концентруючи в одних виконавських руках усю «партитуру». Збільшені, «оркестральні» їх можливості кожного разу сприяли не тільки швидкому розповсюдженню-розквіту самих інструментів, а й висували музичне мистецтво у цілому на інший щабель мисленнєвого та музично-мовного розвитку. Поява комплементарних інструментів виявляла, на наш погляд, один із суттєвих шляхів саморозвитку системи музично-інструментального мистецтва. До кінця XIX століття музичний інструментарій професійної композиторської музики фактично сформувався у всій своїй тембральній та функціональній різноманітності і, здавалося б, утворив певну завершену систему (з боку органології). Втім, цілеспрямовані звукопошуки XX–XXI століть не тільки викликали до життя незвичні прийоми на усталених інструментах (як «підготовлене» фортепіано, гра смичком на металофоні або на мундштуку без інструмента тощо), але й сприяли притяганню численних видів екзотичних інструментів (передусім, ударних, але не тільки), а також модернізації та стрімкій академізації баяна-акордеона (в усьому світі) і слов'янських народних щипкових (домри, балалайки, бандури – в окремо взятих країнах). Академізації удосконалених народних інструментів певним чином сприяли, звичайно, ідейно-політичні

⁶⁴³ М. Імханицький виводить 4 варіанти перспектив інструментарію в історії (за умов, що усі вони так чи інакше мають фольклорний прототип): залишитись у фольклорному побутуванні; вийти з фольклору і в результаті суттєвого удосконалення перейти до академічного мистецтва; взагалі вийти з музичної практики; залишитись виключно у фольклорному шарі.

мотиви вказаних країн, але звернення до них від другої половини ХХ і особливо у ХХІ столітті визнаних професійних композиторів рівня С. Губайдуліної, Е. Денисова, С. Беринського, Г. Банщикова, М. Броннера, Є. Подгайца, В. Зубицького, В. Рунчака, Ю. Гомельської та ін. Дані народні інструменти (передусім, баян-акордеон) попри певну неприйнятність їх академічного статусу досвідченими, сталими «колегами-ветеранами», поступово (але порівняно швидко, за півсторіччя) все ж посіли своє «законне» місце у системі академічного музично-інструментального мистецтва. Визначенню логіки музично-історичного процесу академізації удосконалених баяна/акордеона, домри, балалайки, бандури другої половини ХХ – початку ХХІ століть і присвячений даний підрозділ роботи.

Сучасні музикознавчі, виконавсько-теоретичні, культурологічні та деякі інші наукові галузі представляють досить строкату картину у визначенні видових жанрово-стильових явищ музичної творчості й у відповідному поняттєво-категоріальному апараті. Це великою мірою стосується функціонування сучасної академічної музично-інструментальної культури, яку авторка даної роботи розглядає як цілісний феномен, принципово нову підсистему, що не є простою сумою знань про інструментальну музику, музичні інструменти, композиторські й виконавські засоби інструментальної виразності, нарешті, філософію музичного інструменталізму (останню спеціально акцентує І. Назіна [583]). У вказаній підсистемі академічної музично-інструментальної творчості останньої третини ХХ – початку ХХІ століть академізоване, але все ще так зване народно-інструментальне мистецтво (у його виконавському, композиторському, інструментально-органологічному, науково-теоретичному аспектах), *виділяється* якостями «стретності» розвитку, іманентною (через нещодавнє, «на очах живого покоління» походження від імпровізаційного, фольклорного або популярно-демократичного виду) відкритістю до різних видових та полівидових жанрово-стильових явищ музичної творчості, «генетичною» та обумовленою органологією театралізованістю, одночасно проявляючи всі необхідні академічні позиції музики.

Насамперед, у руслі проблеми академізації народних інструментів необхідно розглянути поняття академічної музики й академічного музично-інструментального мистецтва. Як відзначає В. Холопова, «у наш час при проголошенні слова «музика» неодмінно потрібно уточнення, – яка музика: джазова, естрадна, академічна, традиційна, східна або інша» [844, с. 1]. Однак «поділ музики на «легку» й «серйозну» залишається фундаментальним, незважаючи на різноманітні спроби синтезу одного з іншим» [там само]. Д. Кабалевський, І. Стецюк, М. Абакумов та інші також відзначають як найбільш радикальний загальний поділ музики на «серйозну» і «легку» [576]. Очевидно, під першою групою (або видом) дослідники мають на увазі музику академічну, класичну, «високу» і т. д. (у німецькій термінології – E-Musik – ernste Musik), під другою – масову, популярну, аматорську, розважальну (U-Musik – Unterhaltungsmusik). В. Холопова відзначає, що в культурології ХХ століття ці два типи визначені як музика «академічна» (включаючи «академічний авангард») та «неакадемічна». Втім, до певного часу у вітчизняній науці перевалював трохи інший дуалізм у розподілі музики: на професійно-композиторську (оперно-симфонічну, камерні вокальну й інструментальну) творчість і музичний фольклор (народну музику) [567, с. 887], що відзначає відомий дослідник традиційної інструментальної творчості І. Мацієвський: «Так чи інакше в професійній і в аматорській сферах художньої творчості європейських народів сформувалися дві галузі інструментального мистецтва: 1) *академічна*, пов'язана з європейською нотною системою, практикою функціонування, навчання, жанро- і формоутворення; 2) *безписемна*, зв'язана зі специфічно національними нормами побутування й структурирування й вхідна до кола явищ традиційного мистецтва. Першу ми називаємо *академічною*, другу – *народною* інструментальною музикою» [532, с. 28]. Сьогодні у світовій музичній культурі чітко різняться три видові категорії, названі В. Конен «пластами». Перший з них – фольклор, другий – композиторська оперно-симфонічна творчість. Особливо виділяє дослідниця «третій пласт», численні види якого відрізняються один від одного «і за естетикою, і за типом своєрідного професіоналізму, і за приналежністю до різних

національних культур та історичних періодів» [400, с. 4], який існує цілком самостійно ніби між двома усталеними першими, дистанціюється від обох, хоча й взаємодіє з ними, розбудовується по своїх власних законах. У зв'язку зі специфікою музичного інструменталізму цікавою представляється й вказівка Л. Мазеля на три «стадіальні» типи розвитку музичного мистецтва: «музичний фольклор»; «усний професіоналізм» (включаючи «безписемну сферу професійного інструменталізму», за І. Мациєвським); професійну європейську композиторську культуру [502] – які розуміються не як хронологічно змінювані етапи розвитку, а як різні типи (системи) музики.

Однак у практичному музичному побуті існує досить строка-та картина щодо видових понять музики, серед яких утворюються як стійкі пари-антиномії за жанрово-стильовою, історичною, інструментально-органологічною, національною ознаками, виконавською манерою, ідейно-образним змістом (фольклорна – академічна, фольклорна – композиторська, масова – елітарна, професійна – аматорська, естрадна – класична, серйозна – розважальна, західна – східна, стара – сучасна, світська – духовна, вокальна – інструментальна, індивідуально-авторська – анонімно-традиційна, усної – письмової традиції, прикладна – автономна, музика як твір (Orpasmusik) – і як діяльність, і т. д.); так і значеннєві перетинання, що приводять до синонімізації (класична, серйозна, академічна; фольклорна, традиційна, народна, національна; розважальна, легка, масова, популярна; актуальна, популярна і т. д.); а також різні синтезовані назви – популярна академічна, естрадно-джазова, фолк-джаз та ін. Усі вони досить докладно аналізуються в кандидатській дисертації А. Куліша, виконаної під науковим керівництвом автора даної праці [427]. Не вдаючись до подробиць висвітлення першого й третього пластів музики, перейдемо безпосередньо до другого – академічного (*«професійна композиторська творчість європейської традиції»*, за В. Конен [400, с. 27]).

Ключовими позиціями у визначенні даного виду музичної творчості у різних дослідників (роботи В. Конен [400], В. Холопової [844], А. Цукера [867], Ю. Лошкова [487], А. Куліша [427] та ін.) виступають: **складний професіоналізм**, «відзначений своїми неповторними

ознаками» (4, с. 24]) – «професійна автономія» (Г. Еггебрехт [цит. за 867]) на відміну від народного, де виступають як професіонали, так і непрофесіонали (однак відносно інструментального виконавства у фольклорній традиції професіоналізм, і досить складний, також є важливим принципом [532]); ідейно-духовна (зв'язок даного шару з високими сферами духу в соціальному й ідейно-образному аспектах) і музично-технологічна (принцип нотації, закон тісної й безперервної наступності, півтоновий темперований лад, строго організоване багатоголосся, мислення великомасштабними концепціями) **спадкоємність від храмової музичної практики**, що виправдовує застосування термінів «серйозна» або «висока» музика; **письмова** форма фіксації **авторського (композиторського) тексту**, що включає «високу ступінь упорядкованості основних складових художньої комунікації, стабільність взаємин композитора, виконавця й слухача, які утворюють при всіх модифікаціях стійкі форми побутування», за А. Цукером [867]; з останніми тісно пов'язана й жанрова спадкоємність, «що простягається через сторіччя» [там само], а також феномен **опусу, музичного твору** (що оскаржується в останні десятиріччя через посилення ролі виконавця й зміни парадигм композиторських засобів); нарешті, **європейська традиція**, що виражається як вказівкою на своє походження, так і наступністю від неї створеними пізніше національними композиторськими школами.

Систематизуючи «специфічні, нерушимі риси тієї музичної школи, якій протистоять масові жанри ХХ століття» і фольклор, В. Конен висуває назву «*професійна композиторська творчість європейської традиції*», відразу пропонуючи його скорочувати [400, с. 27] і аргументуючи своє заперечення проти терміна «академічне» тим, що останній «у силу певних традицій ... означає культивування збіглих у минуле й застиглих у своєму розвитку правил» [400, з. 19]. Втім більш лаконічний (і розповсюджений) термін «академічна музика» (мистецтво, традиція, культура), зважаючи на високу мету перших музичних академій (від ХVІІ ст.), більш визначає сутність терміну, ніж неминухий у будь-якому явищі консерватизм. Дефініція поняття «академічна музика» поки відкритий процес,

хоча в музикознавчій і виконавській практиках ним активно користуються (досить часто плутаючи або синонімізуючи з поняттями класична, висока, європейська композиторська, оперно-симфонічна, професійна і т. д. – їхнє порівняння проведене в дисертації А. Куліша [427], абсолютна). «Народна думка» Вікіпедії пропонує наступне визначення: «Академічна музика – музика, що перебуває у спадкоємності відносно, насамперед, сформованих у Європі в XVII–XIX ст. музичних жанрів і форм (опера, симфонія, соната й т. п.), мелодійних та гармонічних принципів і інструментального складу» [16]. Таке визначення фактично відсторонює з академічних лав величезний шар професійної композиторської музики – алеаторики та інших технік сучасної композиції, з відкритою формою, мобілів і т. д. В дисертації А. Куліша під академічною музикою розуміється «професійна європейська композиторська музика письмової традиції, яка має наступний «квадрат» ціннісних критеріїв, запропонований В. Холоповою: позитивність, крупність, оригінальність, повнота вираження, а також музика національних композиторських шкіл, що виникла в наслідування зазначеної європейської» [427] (відзначимо, що В. Холопова згодом додала до цих етичних і естетичних критеріїв п'ятий – «психологічний: бажання вертатися до почутого не один раз» [844]).

Визначення поняття академічна музика може бути запропонованим наступним чином: академічна музика – це музичне мистецтво, створене у річищі письмової професійної музичної традиції, що йде від XVII століття та демонструє «самозростаючий Логос» в сферах музичної мови, музичного мислення, а також відповідає естетичним та інженерно-технічним потребам часу, зокрема модернізації музичних інструментів.

Становлення ж академічної музики хронологічно збігається, по-перше, з розвитком у XVII–XVIII століттях естетики як науки (науки про почуттєве знання, за А. Баумгартеном, і науки про прекрасне), по-друге, з емансипацією музичного інструменталізму. У цьому зв'язку варто згадати європейський термін «абсолютна музика», пов'язаний з відволіканням музики як такої «від усього, крім своєї власної музичної природи й піднесеної над функціональними

призначеннями» [844, с. 6]. Більше того, у XIX і XX століттях «... з тієї причини, що музика інструментальна, позбавлена асоціацій з текстом і програмою, вимагає від слухача особливо глибокої уваги, особливо зосередженого вслуховування, вона, за Дальхаузом, зрештою заміщає церковну музику на п'єдесталі «святого мистецтва»» [872, с. 143]. Так завершилося становлення автономної музики, «здатної виразити все й не потребуючої ніякої підтримки». Якщо поняття музики «... історичне. Воно постійно міняється. Те, що вчора ще не було музикою, по закінченні певного часу стає нею... вона не існує... поза зв'язком з людською культурою... виникає й розбудовується в рамках культури, виконує в ній певні функції й займає в ній певне місце» [120], то «культурна модель» академічного мистецтва, «враховуюча статичну й динаміку, є більш деталізованою й розгалуженою і наочно демонструє явні й сховані взаємозв'язки між підсистемами та елементами» [757, с. 18] цього цілісного, своєрідного, самостійного художньо-естетичного, складно-професійного, матеріально-речового і філософсько-міфологічного феномену (В. Холопова прямо називає академічну музику «культурою» на відміну від «легких» видів – «субкультур» [844, с. 11]).

Для академічної інструментальної культури принциповими є зазначені вище позиції академічної музики. І якщо з виникненням алеаторики й відкритої форми порушується принцип «опусу», індивідуального авторства (на користь співавторства з виконавцем, але не заперечення його як такого), та і «європейськість» може сьогодні опинитися під сумнівом (наприклад, американські мінімалісти безпосередньо запозичили «репетитивний метод» від музикантів Індії та Африки), то ціннісні критерії (позитивність, крупність, оригінальність, повнота вираження, бажання повертатися) і синтаксична обробка інтонаційного матеріалу (навіть авангардист В. Лютославський досить швидко повернувся до поняття мотиву з відповідним синтаксичним оформленням) становлять основу музичного академізму. Очевидно не втратив актуальності й найважливіший висновок М. Сапонова про «єдину письмову музичну культуру у світі» (європейську професійну – А.Ч.) як фактор її «універсальності й всесвітньої загальнозначимості художніх цінностей», особливої

«концепції музичного мистецтва», інших естетичних критеріїв, психології, слухового настроювання й особливих методів професійного навчання [705, с. 4]. Непорушним залишається й складний професіоналізм (з причин необхідності оволодіння низкою специфічних, не-побутових навичок і форм інструментальних рухів, виразного інтонування, артистизму – властивих інструментальній культурі й у її фольклорному вираженні).

У стійкій комунікативній тріаді академічної музики (композитор – виконавець – слухач) головною постаттю довгий час залишався автор. Анітрошки не применшуючи значимості авторської композиторської творчості, відзначимо, що сьогодні дослідники все частіше говорять про підвищення ролі виконавської творчості й в академічній сфері – у порівнянні з фольклором і «третім пластом». Показово, що найбільша кількість збігів в характеристиках різноманітних, в тому числі, полярних видових параметрах музично-інструментальної культури стосується жанрово-стилістичних показників, а впізнаванні, характерні відмінності зачіпають, в першу чергу, виконавську манеру інструменталістів і, дещо меншою мірою, самі інструменти. Тобто, сьогодні виконавець обирає напрямок, манеру, стиль гри, узгоджуючи з власними пристрастями, можливостями, смаками, революційними знахідками, а також зі слухачькими інтересами і вектором сучасних художніх тенденцій. Таким чином, саме *виконавські форми буття музики сьогодні формують актуальні напрямки її розвитку*. Виконавець, безпосередньо спілкуючись з публікою, тонко відчуває і її переваги, і шляхи та форми впливу на неї в плані естетичного і духовного збагачення. В творчій біографії одного виконавця часом відбувається «суміщення несумісного» у виконанні різних жанрово-видових (академічна, фольклорна, джазова тощо) композицій.

До баяністів, наприклад, у силу деяких причин (революційна реконструкція інструмента; іманентна театралізація цього виду інструменталізму; подвижництво й харизматичність особистості виконавців; видове переродження цього виду мистецтва у камерну форму, активне звертання до інструмента композиторів вищого ешелону), це відноситься великою мірою. Додамо сюди баянну

«генетику» з «видимим» у силу невеликого еволюційно-часового проміжку фольклорним і популярно-масовим корінням (де виконавець – ключова фігура) і вимушену, через відсутність оригінального репертуару, включеність виконавців-баяністів у композиторський процес (традиційна композиторська освіта базується на знанні інших інструментів). Останні позиції мають відношення й до удосконалених домри, балалайки, бандури. Традиційно полістилістично розгортається гітарна творчість. Таким чином, в академізованій народно-інструментальній музиці роль виконавської складової споконвічно велика (що відбиває сучасний стан жанру взагалі). А «забута» у ході академізації музичного інструменталізму (на користь оркестралізації) лютнево-клавесинова щипковість домри, балалайки, бандури сьогодні становить і «нову», і «стару нову» якість переваги «новобранців»-академістів у полістилістичних, новаційно-звукових та різних неостилістичних тенденціях.

Крім того, для інструментальної музичної культури важливе значення має сам інструмент, на якому виконується композиторська або співавторська (з виконавцем) музика, яка, з одного боку, формує втілення музичної ідеї в конкретних формах організації інтонаційного матеріалу (сьогодні – з вимогою пошуку нового звуку, аж до звертання до нових інструментів-фігурантів), з іншого боку, – інструментальна музика сама зазнає впливу інструмента – його темброво-фактурних, артикуляційних, динамічних, сонорних, органіологічних, історико-міфологічних характеристик.

Музичні інструменти як матеріально-ідеальні об'єкти культури актуалізуються-персоніфікуються сьогодні не тільки в психології виконавця (усім відомі «відносини» інструменталіста зі своїм інструментом) та «інструментальному театрі», але й у напрямку так званої філософії інструменталізму, що набирає силу останнім часом (докладніше про це у І. Назіної, яка включає таку філософію до пентади традиційної інструментальної культури поряд з *homo musicus* (людиною музичною), музичними інструментами, виконавством, інструментальною музикою [583]). Для академічної музично-інструментальної культури включення до «системи» виконавської творчості (співтворчості) і музичного інструмента також

є актуальним (композитор – виконавець+інструмент – слухач). ХХ століття залучило композиторів до нового сонорного простору, углиб звукової матерії, до «емансипації звуку» (Л. Гаккель), царства неперекладуваних темброво-фактурних формул (як зворотного боку глобалізації-універсалізації), і тут «пан Інструмент» відіграє далеко не останню роль – він сам може підказувати, а часом і диктувати композиторові, виконавцеві й навіть слухачеві не тільки засоби, але й ідеї, напрямки їх розвитку.

Ми солідарні із твердженням Д. Варламова про те, що «академічне музичне мистецтво, як і фольклор – є рух, а не стан. Закони цього руху універсальні: вони підкоряються відомим еволюційним закономірностям» [127], і модернізовані народні інструменти нашої країни, з певним «запізненням», укладаються у єдиний руховий вектор розвитку системи музично-інструментального мистецтва. Даний автор розглядає академізацію «як процес руху мистецтва, перетворення розрізнених етносоціальних культур у глобальний тип універсального мистецтва, називаного академічним» [там само]. Однак академізація, яка дійсно «йде в ногу» з універсалізацією, зовсім не заперечує паралельного процесу специфікації інструментальних засобів виразності, характерних для сучасного етапу музичного мистецтва. Власне цю зустрічну тенденцію підтверджує й академізація вдосконалених народних інструментів слов'янських країн у другій половині ХХ століття – «свіжа кров» нової тембральності у «тілі» усталеного в декількох сторіччях академічного інструменталізму (у Європі баян/акордеон і гітара від початку стали на паралельні шляхи академічної та фольклорної, популярної, масової культури). Звичайно, їх академізація багато в чому пов'язана з виконавським ентузіазмом, однак «старе європейське мистецтво» саме потребувало подібного «уливання», що відповідає «століттю тембральності» у передбаченні Б. Асаф'єва. Вважаємо, що життєздатність будь-якого виду й жанру мистецтва, у тому числі музичного – фольклору, академічного, «третього пласта» – прямо залежить від градусу евристичності в оптимальному співвідношенні з канонічністю, традицією. Будь-яке явище не застраховане від негативного пост-синдрому (Д. Варламов указує на «академічний постсиндром» як «уніфіка-

цію музичного мислення й діяльності... типізацію, стандартизацію, мислення штампами... і нівелюванні національної ідентичності» [127]) У плані ж градусу евристичності, відкритості до новацій удосконалені народні інструменти як «новобранці» відрізняються вигідними якостями ентузіазму й «свіжості».

Необхідно окремо вказати на цьому шляху на входження ще одного комплементарного інструмента, вже у ХХ столітті (коли академічний інструментарій здавався повністю «укомплектованим»), баяна. Ми вже неодноразово вказували на причини появи та роль комплементарних інструментів у функціонуванні системи музично-інструментального мистецтва. І поява «зайвого» (після клавирів, «королів» органу і фортепіано) може здаватися, на перший погляд, неважливою і непотрібною. Але відразу зазначимо, що модернізований академізований (сучасний концертний багатотембровий готово-виборний) баян – дітище виключно ХХ століття – достатньо відрізняється від своїх старших академічних комплементарних «родичів».

Передусім, це пневматично-духовий, на відміну від струнно-ударного фортепіано, інструмент – тобто з принципово іншим класом звуковидобування і тембральності⁶⁴⁴ (він «інший», не схожий на попередні комплементарні); звичайно, він є достатньо близьким за вказаними показниками до «родоначальника» інструментально-комплементарного сімейства органу, але у порівнянні з ним є повністю портативним і володіє іншою історично-семантичною «репутацією» (не духовно-церковного звучного носія з давніми традиціями, а гнучкого полегшено-демократичного коріння) та меншими міцністю звучання й діапазоном (поруч з надвеликими у архітектурного масштабу «велетня» – органу), що не заважає баяну наслідувати органні фактурні формули й високість втілюваної образності, зокрема, високохудожньо виконувати перекладення знаменитих органних творів. З клавішно-комплементарних інструментів баян-акордеон єдиний володіє виконавським впливом на усі етапи звучного тону (атака, стаціонарна частина, закінчення-зняття) –

⁶⁴⁴ Також вертикальним розташуванням клавіатури.

через міховедіння, така динамічна гнучкість не тільки вигідно відрізняє інструмент, а й дозволяє практично необмежено імпровізувати з утворенням нових інструментальних прийомів гри (нагадаємо, музична мова бароко і класицизму спиралася на динамічну негнучку терасоподібність органу й певним чином клавирів, аж поки не були модернізовані гнучкі, як і баян, у цьому відношенні смичкові і духові); характерна міхова динамічна гнучкість баяна до того ж наочно відтворює живе людське дихання (чим, наприклад, ефектно користувались фольклорні гармоністи, посилюючи театральність впливу на слухачів). І якщо фортепіанна педаль і деякі фактурні рішення розширювали таку гнучкість фортепіано (потрібну романтичній естетиці), то баян-акордеон став у «потребі» століттю ХХ, у тому числі, можливостями гнучкості стаціонарної частини окремого звуку (що надто важливо для естетики та музичної мови цієї епохи) або більш складної гармонічно-фактурної організації⁶⁴⁵. «Іншою» є і оригінально-своєрідна – осучаснена – оптимізація клавіатури баяна: портативність і гармонічно-ладова, у тому числі, позиційність під пальцями⁶⁴⁶; менша відстань між клавішами; інженерно-конструктивний принцип синтезатора – «набирання» за допомогою механіки 2–4 тонів при натисканні однієї клавіши та навіть подібність баянної⁶⁴⁷ клавіатури до сучасної комп'ютерної. Така нова

⁶⁴⁵ Правда, якщо на фортепіано є можливість одночасного виконання різних голосів фактури різними артикуляцією та динамікою, баяну «залишається» тільки перше, проте є можливість просторового розведення голосів по правому і лівому мануалах, що, наприклад, сприяло утворенню прийомів об'ємного дублювання, «відлуння», проростання «розширеного» тону одного з іншого, просторово-тембрального розширювання регістрово накладених або перехрещених голосів.

⁶⁴⁶ Малотерцієве розташування кнопок в одному вертикальному ряді правої клавіатури баяна дозволяє грати в однакових позиціях від будь-якої ноти (у будь-якій тональності), а на інструменті з додатковими рядами – взагалі за одним позиційно-аплікатурним шаблоном. Кварто-квінтовий принцип розташування кнопок у лівій готовій клавіатурі утримує у найближчому розташуванні основні гармонічні функції з можливістю позиційної варіантності через допоміжний басовий ряд (готові басы звучать у 2–3 октави, а готові акорди – мажорні або міжорні тризвуки, домінант- та зменшені септакорди – «набираються» за допомогою спеціальної механіки, винайденої ще у другій половині ХІХ століття, що робить баян-акордеон першим у світі акустичним «синтезатором»). Виборна ж ліва клавіатура («ліва за правую») здатна відтворювати різноманітні форми поліфонічно-гомофонної фактури.

⁶⁴⁷ Ліва клавіатура акордеону повністю подібна до баянної, фортепіанного типу права – зменшена за масштабами, що дозволяє охоплювати однією рукою діапазон біля півтори октави (великою рукою).

клавіатурна «геометрія», звичайно, переформатує інструментальні мислення і просторово-клавіатурну орієнтацію, наближаючи їх певним чином до «комп'ютерно-цифрового» формату при утриманні антропологічно-дихального принципу. Наразі, баян (як і модернізовані народні щипкові) виявив значний рівень «оновлення тембру» як важливий компонент у саморозвитку системи ХХ–ХХІ століть.

Таким чином, поява в сталій ієрархічній цілісній системі академічного музично-інструментального мистецтва принципово нового комплементарного інструмента дозволило заповнити деяку «білу клітину», що демонструє функціональність саморозвиваної системи.

Дещо менш помітно (через локальність розповсюдження та меншу поки що затребуваність у композиторів й «некомплементарний характер»), але все ж «вбудовуються» у дану систему модернізовані домра, балалайка, бандура, інтерес до найдавніша щипкова природа яких сьогодні активно відроджується, а також вписується у процес «пошуку звуку», «свіжості» нового інструментарію, тощо.

Логіка історичного процесу академізації музики й народного інструменталізму, як розумної, об'єктивної, закономірної підстави буття, що має однак «метафізичну структуру» (за О. Шпенглером), виявляє наступні параметри. Солідаризуючись з Д. Варламовим у виявленні соціально-історичних (відродження національної самосвідомості, спрямованість на широку аудиторію, розвиток інструментально-конструкторської думки) і внутрішніх художньо-естетичних (формування інтонаційного мислення народу й нових художньо-естетичних постав у суспільній свідомості, розквіт вітчизняної культури, проникнення в народну практику письмових способів зберігання й передачі музичної інформації, створення вдосконалених конструкцій народних інструментів) передумов академізації національно-інструментального мистецтва додамо ще декілька факторів обумовленості, природності й неминучості цього процесу, його вбудованості до цілісної системи музично-інструментального мистецтва.

З позицій теорії сучасної композиції варто відзначити посилення тенденції пошуку «нового звуку» у руслі виділення

останнього у спеціальне значиме художнє поле. У зв'язку з чим «свіжі», але вже апробовані на академічному поприщі інструменти – баян/акордеон, домра, балалайка, бандура (як і «прагнучі» оригінального й нового репертуару виконавці на них) з'явилися «у потрібний час у потрібному місці». Фольклорний «шлейф» походження зазначених інструментів тільки сприяв іманентній готовності «народників» до імпровізаційно-експериментальних актів «пошуку звуку» у співтворчості з композиторами. Не вдаючись у подробиці, особливо відзначимо портативність, конструктивні, фактурні властивості й особливості посадки зазначеного виду інструменталізму в актуальній сьогодні організації сонорного матеріалу. У сфері пошуку нового звуку баян суттєво випереджає «гранично» камерні у звуковидобуванні-тонності, артикуляції, динаміці й фактурі щипкові. Останні становлять, на наш погляд, величезну перспективу академічної фоносфери, що підтверджують висловлення й власне музика композиторів С. Губайдуліної, М. Зайцева, Є. Подгайца, А. Кусякова, В. Зубицького, Ю. Гомельської й ін.: мають на увазі як піщікатні, так і тремолуючі звучності «вторинної кантилени» (термін В. Петрик [627]), не говорячи про можливість численних оригінальних, «неперекладуваних» інструментальних артикуляційно-фактурних прийомів.

«Понадкамерність» щипкових, неповторна тембральність щипкового *p* та *pp* органічно й свіже відповідає актуальній сьогодні (у концептуально-філософському й акустично-фонічному планах) проблемі еманіпації мовчання й тиші. Характерно, що даний феномен, в основному, реалізується саме інструментально-музичними засобами, що пов'язане з об'єктивними факторами: інструментальне мовчання фіксує специфічну абсолютність тиші (з повним запереченням земного звукового середовища – подиху, мимовільного руху, кашлю й т. д.) і, одночасно, повну об'єктивну (незалежну від людських фізичних процесів) волю перейти зі стану мовчання до стану звучання (причому, художнього, до якого призначений музичний інструмент), гіперболізуючи явище, «роблячи» його, з проявом майстерності. Спеціального смислу набувають при цьому й форми музично-інструментальних виконавських рухів (гра в повітрі,

беззвучне натискання клавів або клапанів інструмента й т. д.), їх театралізована наочна гіперболізація, що допомагає втілювати «інобуття» звучних тонів і тем у їхньому художньому різноманітті. Портативні за конструкцією, баян/акордеон, домра, балалайка, бандура в концертній посадці не обмежують міміку виконавця й розгорнуті до аудиторії таким чином, що ігрові майданчики інструментів та виконавські рухи повністю доносять до аудиторії цей додатковий виразний засіб тиші.

Описана наочність-демонстративність конструкції, посадки, ігрових виконавських рухів, «шлейф» природньої фольклорної імпровізаційності-театралізованості дозволяють баяну/акордеону, домрі, балалайці, бандурі перебувати в руслі актуальної тенденції театралізації музичного мистецтва, можливо, більшою мірою, ніж іншим академічним «побратимам».

Органічно «працює» і паралелізм побутування баяна/акордеона в популярній, естрадно-джазовій, фольклорній; бандури, домри, балалайки (останні дві усе рідше у ХХІ столітті) у фольклорній сферах – на тлі постмодерністських полістилістичних тенденцій.

Нагадаємо, що, як і академічний, фольклорний інструменталізм має високий ступінь професіоналізму. Тому трансформація мистецтва гри на вдосконалених баяні/акордеоні, домрі, балалайці, бандурі (при паралельному існуванні у фольклорній і популярній сферах) у академічну інструментальну культуру становить більш «короткий перехід» з радіусу одного професійного вміння до радіусу іншого (за аналогією з геометричною притчею Авви Дорофія).

Адже будь-який музичний інструмент є одночасно здатним до залучення «чужих» прийомів та кліше і до створення власних, специфічних, які в перспективі можуть отримати статус нових кліше (для інших інструментальних культур). Саме ці звучно-мовні ознаки надають модернізованим народним інструментам (передусім, комплементарно-перспективному баяну-акордеону, але й щипковим, через відродження їх тембральності й етосу у ХХ столітті) можливості «вбудування» у, здавалося б, завершену систему академічного музично-інструментального мистецтва.

ВИСНОВКИ

В результаті теоретичного осмислення історіографічного та музичного матеріалу були виявлені закономірності музично-інструментального мистецтва академічної традиції як *системного культурно-історичного феномена*. Доведено, що для цього склався комплекс об'єктивних факторів, які дозволяють ставити питання про виокремлення академічного музично-інструментального мистецтва в самостійну галузь музикознавчої науки. Такий підхід передбачає погляд на музично-інструментальне мистецтво як на:

- а) об'єкт, що володіє складною внутрішньою системністю, з комплексом взаємодій і взаємовпливів низки різноманітних підсистем;
- б) елемент більш великих систем (музичного мистецтва, культури, людської мисленнево-художньої діяльності, ноосфери і т. п.), що володіє широкими зовнішньосистемними зв'язками.

Поява будь-якого музичного інструменту (як необхідного елементу системи) або його значна модифікація (тобто, внутрішні дії) завжди викликані цілим комплексом вимог і можливостей – естетичних, соціально-культурних, інженерно-технічних, природних, індивідуально-психологічних, музично-мовних і музично-мисленневих, які сприяли народженню нової «інструментально-специфічної підсистеми», що поступово (або вибухово) розгорталася у власну складну самонавчальну, самоорганізовану систему. Так само, формування та повороти розвитку усієї музично-інструментальної системи підкорювалися невидимим цілісно-культурним і цілісно-ноосферним векторам (одночасно впливаючи й на них) у «непо рушній» вертикалі минулого-теперішнього-майбутнього та у структурі ноосферного цілого. Лінійна схема останнього з урахуванням зростаючої впливовості культурно-мистецьких (зокрема, музичних та музично-інструментальних) чинників виглядає наступним чином: ноосфера (метасистема) → семіосфера та гуманітарні сис-

теми → культура → мистецтво і фольклор → музичне мистецтво (академічне, народне, «третій пласт»⁶⁴⁸) → академічне музично-інструментальне мистецтво (поруч з фольклорним інструменталізмом та інструменталізмом «третього пласта»).

В роботі виявлена низка системоутворюючих факторів, умов та принципів, які протягом тривалого історичного шляху, у складній конфігурації внутрішніх і зовнішніх взаємозв'язків сформували якості самонавчання і саморозвитку, що не тільки забезпечує самозбереження системи, її вдосконалення, а й надає властивостей широкого впливу назовні, включаючи більш великі системні (зокрема музичного у цілому та інших видів мистецтв, філософії, культури і т. п.) та метасистемні (наприклад, ноосфера) утворення. Розкриття саморозвиваних засад музично-інструментального мистецтва як системної організації відбувається шляхом виокремлення, категоріального визначення та подальшої теоретичної розробки явищ *музичного мислення, музичного звуку, музичної мови, музичної текстології, музичного інструменталізму*, д. і. – як сукупності контекстуальних та інтекстуальних умов функціонування даної творчої системи. Опрацьовується спеціальний «музично-інструментальний» глосарій, де надаються авторські наукові дефініції найважливішим категоріям, термінам і поняттям системи музично-інструментального мистецтва.

Специфічною рисою системи «музично-інструментальне мистецтво» можна вважати діалектичне поєднання замкнено-розімкнених характеристик. Прикладом замкненої системи можуть виступати локальні (підсистемні) утворення, як абсолютна інструментальна музика або музика для певних інструментів (наприклад, фортепіанна, що сприяло народженню феномена піанізму). Відкритість системи (дисипативність) пов'язана як з внутрішніми факторами (органологічним – велика кількість інструментів, їх модернізація, сольність або їх поєднання тощо; авторсько-виконавським – поєднання традицій і новацій), так і з зовнішніми (вплив вокалу, вербальності, танцювальності, позамузичних чинників – інших видів мистецтв,

⁶⁴⁸ За В. Конен.

жанрово-стильових засад, епохальних естетико-філософських настанов; пошуки свого місця у синтетичних жанрах та у культурі і світі в цілому).

Таким чином, система музично-інструментального мистецтва виявляє наступні дуалістичні пари: матеріальний – ідеальний, специфікація – універсалізація, антропологічність – технологічність, цивілізаційність, одночасної специфікації та універсалізації знаків, символів і смислів у їх ієрархічній взаємозалежності.

Специфіка музичного інструменталізму (передусім, позавербальна основа, здатність до самодостатності вираження – технічно і абстрактно-мисленнево-інтонаційно, необхідність спеціально створеного знаряддя як продовження і відокремлення від себе – як додаткової майстерності або окремої професії, первинний професіоналізм виконавця, опредметнена символіка звучання, вигляду, вживання) – позначена у неминучому історико-міфологічному «шлейфі» інструмента, утворює і певний *«алгоритм» свого буття*. Отже, концепція роботи містить уявлення про музично-інструментальне мистецтво не просто як про цілісну ієрархічну систему (такий підхід характеризує сьогодні будь-яке явище культури і життя), а як про її здатність до саморозвитку, до статусу «самозростаючого логосу», набуття якої відбувається у *низці логічно пов'язаних між собою, але нелінійно розташованих і народжених за принципом «немиттєвого інсайту» поштовхів-«вибухів»* (які опосередковано можуть бути асоційовані з маленькими «великими вибухами»), «точок біфуркації», *«стрибків до ускладнення»* – з тенденцією накопичення-прискорення (своєрідної «стрети»); це веде до народження специфічного мистецького системного феномену, здатного повноцінно і прогресуюче (очікувано і несподівано) функціонувати:

а) у самодостатній самозростаючій якості аж до «самозростаючого логосу» зі стабільною логікою і мислечуттям звукоорганізації, діалектикою самодостатності/розростання, іманентною (позавербальною) властивістю вищого щабелю узагальненості/конкретики, ідеалізації/матеріалізації, магічно-чарівної народженості-зникання/уречовленості;

б) у взаємовпливі і взаємозбагаченні – творчому діалозі – з вокальними, театральними, живописними та багатьма іншими мистецькими і позамистецькими видами;

в) у якості ініціатора, породжувача ідей (вкупі з вокальною сферою і окремо від неї), зокрема, для «материнського» поля усіх мислительно-творчих видів діяльності – філософії, тобто – специфічно-мовного звучного уречевлення найскладніших філософсько-духовних концепцій;

г) останніми десятиріччями – через загальну інструменталізацію мистецьких засобів виразовості і «збільшені» знаряддєві можливості – як джерело породження новаційних композиторсько-мовних засобів і технік композиції;

д) у якості загальноприйнятої усталеної символіки для відображення мистецьких, емоційно-чуттєвих психологічних, загальнообразних, національних, духовних, історичних знаків людського буття;

е) як дуалістичний матеріально-ідеаційний (семантичний, концептуальний) феномен, здатний до втілення будь-яких мислечоттєвих образів та смислів.

В результаті дослідження поступального шляху музично-інструментального мистецтва до вказаного статусу «саморозвиваючого логосу» можна виділити кілька значущих інсайтоподібних «поштовхів» різного масштабу:

1) виокремлення інструментального звуку, поза голосового втілення, в якості інтонації – осмисленого знаку, власної «внутрішньої форми» з певними характеристиками *узагальненості природного, антропологічного, потойбічного начал* – перша, початкова ланка формування майбутнього музично-інструментального феномену. Причому, важливим фактором наступного розвитку слід вважати участь інструментів (у сполученні з голосом і у чистому вигляді) у язичницьких ритуально-танцювальних обрядах (цей первинний вектор ритуально-духовних відносин справить свій вплив і на нових витках культурної історії в подальшому). Хронологічно цей етап укладається у первісні часи й початкову фазу формування суспільства.

2) інструменти постають *особливою сферою чуттєво-смыслового звуковираження у синкретичному цілому мистецтва* і керуються потребами спеціальної майстерності гри та виготовлення інструментарію; формуванням музично-професійної спеціалізації; обростанням практики (музично-інструментальної, у тому числі – як частини мусичного цілого і як конкретно-інструментальних порад або узагальнень) теорією і навпаки (аж до їх розриву у давніх греків), паралельним спиранням інтонаційно-ладових, метро-ритмічних та узагальнених філософсько-міфологічних показників музики і музично-мовних засобів на теоретичні (філософсько-математичні) і на інструментальні геометрично-просторово-дотикові схеми; набуттям інструментами диференційованого символічного значення. На цьому етапі музичні інструменти поряд (нарівні) з різними елементами музичної мови (род, лад, метр, інтерваліка) стають об'єктами *етосу, як повноцінні* (що підтверджується появою окремих чисто інструментальних творів у репертуарі провідних віртуозів та розмаїттям інструментарію) *носії чуттєво-смыслових* (поки в такій співвіднесеності-послідовності) *показників звуковиразовості*. Для подальшого вектору розвитку музичного мистецтва в цілому, і інструментального зокрема, ключову роль зіграли: набуття певного сакрального значення (інструментів і виконуваних на них мелодій) в організовано-професійних формах *храмових традицій*; становлення та розвиток віртуозності (у широкому смислі, включаючи прийоми гри) на *світських розважальних та офіційно-державних* заходах, численних професійних агонах; *фольклорно-танцювальні формули* інструментального акомпанементу; усі три, підкреслимо – з утворенням професійного статусу музиканта-виконавця і їх об'єднань, а також – *продуктивність інженерно-технологічного і мистецького (у цілому) мислення*. Хронологія даного етапу – часи Давнього Середземномор'я та античності;

3) *формування мовних особливостей та основних ідейно-образних векторів* інструментальної творчості в цілісному загальномузичному (вокально-інструментальному) контенті – у надширокому розмаїтті інструментарію, рівнозамінна функція інструментів в вокальних творах (аж до повної заміни) та інструментально-

танцювальні п'єси, значний розвиток органологічних особливостей і розмаїття інструментів; становлення смислових інтенцій музики, зокрема, за активної участі інструментів – у часи Середньовіччя і Відродження; остаточне накопичення «енергії вибуху» в останньому (повсюдне звучання та участь інструментів, народження фактурних інструментальних кліше та деяких чисто інструментальних жанрів і форм, органологічна досконалість – зокрема, поява клавірів та удосконалення органів);

4) *остаточна емансипація інструментального мистецтва*, з виробленням власної музично-інструментальної мови, семантичних та семіотичних параметрів, жанрів, стилів аж до концепції «абсолютної музики» та специфічної романтичної програмності, психологізації, певним «вичерпанням» засобів власної та синтезованої виразовості (XVII–XIX століття);

5) *широкий вплив музично-інструментального мислення та прийомів виразовості на інші види мистецтв, філософію* (коли від кінця XIX століття вона почала черпати ідеї в музиці, зокрема, її інструментальних принципах симфонізму, сонатності, сюїтності, камерності, концертності та ін.) аж до ноосферних явищ («емпіричне узагальнення» В. Вернадського, пневматосфера П. Флоренського, семіосфера Ю. Лотмана, фоносфера М. Тараканова); інструменталізація вокалу, інструменталізм як провідний принцип технік композиції; універсалізація музикальності, зокрема (або передусім) через опрацьовані, сталі інструментальні форми і структури.

Наймасштабнішим і безпрецедентним серед вказаних етапів «немиттєвого інсайту» (через тривале і поступове накопичення умов та засобів) є **виокремлення музичного інструменталізму в самостійну сферу творчості**, його остаточна автономізація, що фіксується за часів бароко і не випадково супроводжує такі історично-парадигмальні музичні події, як народження опери і перехід до гомофонного типу мислення, в яких інструменталізм не просто брав активну участь, а, «дорісши» до самодостатнього статусу, багато в чому сприяв їх ствердженню. Так, технічно-інструментальні й інструментально-виконавські можливості дозволяли у цю добу не просто якісно (технічно і художньо) виконувати акомпанемент

«гарній» вокальній мелодії, а вигідно відтіняти солюючий голос через свою іншотембральну, іншоприродну неголосову штучну тембральність, не заважаючи вокалу демонструвати «одноосібну красу» мелодії на фоні органічно «пристосованих» для цього поступово опрацьованих інструментальних педально-акордово-фігуративних формул гомофонного порядку. «Збільшені» віртуозні властивості інструментарію явно здійснили вплив на «базову» оперно-вокальну техніку бельканто. У розвитку опери з часом великого драматургічного значення набули тембральні характеристики інструментів і груп оркестру, а також виконання ними лейтмотивних утворень. Гомофонна парадигма музичного мислення, з одного боку, дала поштовх для нової інструментальної мовної системи, здатної транслювати найскладніші концептуально-філософські та безпосередньо-почуттєві смисли, за якими закріплювались (у гнучкій залежності) певні інструментально-тембральні (й звуковидобувальні) сфери. З іншого ж боку – вона сама найшвидше, найцілісніше та найорганічніше приживалася і розвивалася саме на інструментальному ґрунті, адже інструменти виконували функції басо-континуо та різних видів гомофонного супроводу темі-мелодії у вигляді акордових та, головне – важливих моторно-віртуозних фігураційних засобів; крім того, багатоголосні інструменти представляли можливість поєднання в одних «виконавських руках» усієї гомофонної (як і поліфонічної) вертикалі – у наочному просторово-геометричному втіленні (як і лютневій табулатури). Кристалізація у лютневому виконавстві XVI–XVIII століть гомофонних фактурних кліше (поруч з одночасною можливістю поліфонії) транслювалась до клавірно-фортепіанного, скрипкового, оркестрового і т. д. (котрі стали розвивати і власну лінію фігураційності, загальних форм руху, педалі і т. п.) мистецтва.

Але, звичайно, ключовою ознакою самодостатності нової системи – музично-інструментального мистецтва – стали її **специфічні мовно-мисленнєві напрацювання**: фактурні кліше і перспективи; артикуляційно-динамічні засоби; схильність до віртуозно-моторних, чітких ритмічних та кантиленно-співучих втілень; чисто інструментальні жанрово-стилістичні і композиційні форми –

сюїта, соната, симфонія, концерт та принципи мислення (сонатність, симфонізм, скітність, концертність і т. п., навіть – інструментальний тип музичного вираження), які могли виступати у паралель до концептуальності та «людяної» чуттєвості опери; нарешті – формування специфічного музично-інструментального мислення, здатного втілювати «великі» концептуальні ідеї, співвідносні з філософськими концепціями, а також – постійно нарощувати усі вказані речові та ідеаційні потенції і транслювати їх до сучасних технік музичної композиції у цілому, до вокального мистецтва, до інших видів мистецтв, філософії, природничих і точних наук і т. п. Таке глобальне омузикалення ХХ–ХХІ століть свідчить про найвищий щабель самозростаючого розвитку локальної системи – музично-інструментального мистецтва. Таким чином, парадигмальний «зсув» музики Нового часу у цілому (музика як думка, як мова, як афект, як філософія, етика і естетика) відбувся за рівноправної ролі (поруч та у «співпраці» з вокальною й синтетичними жанрами опери, кантати, ораторії) музичного інструменталізму.

Слід зазначити, що такий «інструментальний інсайт» накопичувався в музиці тисячоліттями – у підсвідомих, позасвідомих, імпліцитних процесах мислення, втілення (виконавства) та сприйняття. Дана автономізація інструменталізму стала поворотним пунктом для набуття системою музично-інструментального мистецтва ознак саморозвитку – через усталення й практично невичерпні перспективи власної *музичної інструментальної мови – системи структурно-комбінаторних та звучно-інструментальних конструктивно-технологічних, артикуляційно-динамічних, темброво-фактурних, історико-культурних знаків та їх значень, які актуалізуються у звучно-дотиково-візуальній часо-просторовій формі і пов'язані зі складно-опосередкованими та наочно-опредметненими шляхами семантичної конкретизації, з універсально-клішованими та специфічними моделями.*

Розташована найбільш близько і до ідеї – інформації, і до її матеріалізації – структури, така мова міцніше «стягує» їх у цілісність, а також через формування *музично-інструментального мислення* – процесуально-когнітивної форми функціонування художньої

свідомості з метою мислечуттєвого звукового вираження/уявлення, що виникає у зв'язку з **мовними** можливостями інструментального звучання, пам'яттю про них й пошуками їх зміни, комбінацій, нових утворень та безпосередньо на інструменті. Таким чином, утворюється модель музичної мови – безпосередньо в процесі музикування, через рівновагу двох протилежних принципів: від аналізу до синтезу і від синтезу до аналізу. Музично-інструментальне мислення диференціюється на: «мислення на інструменті» (коли органологія і техніка виконання формують темброво-фактурні кліше) і «мислення інструментом» (коли музичний інструмент стає генератором музично-мовних засобів, їх конструктивного випорядкування, драматургічної динаміки в умовах понадсимволічної культури інформаційного суспільства, тобто – інструментом мислення).

На користь якості «саморозвиваного логосу» системи музично-інструментального мистецтва свідчить народження складних інструментів комплементарного типу – органу, клавирів, фортепіано, баяна-акордеона – які органологічно синтезують властивості інших, вже сталих інструментальних культур, у досвіді їх звуковидобування, фактурних прийомів, найважливіше – ансамблевого багатоголосся, за допомогою спеціального новаційного (інженерного) клавішно-механічного устрою – з результатом прибавочної «системно»-органологічної якості («непростої суми») утворення нових, неможливих раніше властивостей та характеристик як на органологічному, інструментально-технічному, так і на музично-мовному та ідейно-художньому рівнях. Кожен з таких комплементарних інструментів був актуалізований (виник або модернізувався) у «свій» час (коли були «готовими» соціально-культурні світоглядні, естетичні засади відповідних епох), практично відразу заявляючи новий напрям або щабель розвитку системи. Так, органно-клавирні фактурні кліше та образні ідеї постали на порозі автономізованих інструментально-мовних форм світської професійної музичної творчості. Фортепіано породило цілий напрямок і стиль концертного виконавства, специфічну мовну систему узагальненого або конкретизовано-речового типу, явище піанізму, універсалізувавши найдавніший і найшляхет-

ніший спосіб звуковидобування (струнно-ударний). На фоні універсального інструменталізму фортепіано, здавалося б, інструментально-«комплементарні» засади вже вичерпані, але у XX столітті стрімко академізується баян-акордеон, на «альтернативних» засобах звуковидобування й звукоутворення (язичково-пневматичний духовий принцип, з можливістю впливу на стаціонарну частину звуку та його закінчення), з відверто демократичним походженням, а отже – жанрово-стильовими масштабами, з привнесенням «свіжості» до академічної інструментальної фоносфери, яка постійно знаходиться у стадії пошуку «нового звуку» та нових мовних засобів. У цілому «стретна» академізація, крім баяна, струнно-щипкових слов'янських народних інструментів (домри, бандури, балалайки) під час функціонування сталої («завершеної») системи академічного музичного інструменталізму також виступає на користь її невинного саморозвитку, заповнюючи невидиму «пусту клітину таблиці». А отже система музично-інструментального мистецтва демонструє і сьогодні активні ознаки «саморозвиваного Логосу»; враховуючи практичну невичерпність музично-інструментального потенціалу щодо власних, запозичених та синтезованих мовних засобів, дана система знаходиться не на початку, але і не наприкінці свого творчого шляху.

ГЛОСАРІЙ

Інструменталізація (в музиці) – набуття музично-мовними формами вираження та засобами виразовості характеристик інструментально-ігрових прийомів, пов'язаних з технологіями інструментальної гри та інструментальними техніками гри.

Інструменталізм музичного вираження – використання засобів виразовості, іманентно притаманних інструментальній грі і «незручних» для голосового інтонування співучості викладу (мелодійно-інтонаційні стрибки, віртуозно-фігуративні прийоми тощо).

Інструментознавство – наука про музичні інструменти: їх органологічні, акустичні, тембральні, виконавсько-технологічні властивості та особливості використання в музичній мові, ситуаціях музикування.

Комплементарний музичний інструмент – такий, що синтезує властивості інших, вже сталих інструментальних культур, у досвіді їх звуковидобування, фактурних прийомів, ансамблевого та оркестрового багатоголосся, за допомогою спеціального новаційного (інженерного) клавішно-механічного устрою – з результатом прибавочної «системно»-органологічної якості («непростої суми») утворення нових, неможливих раніше властивостей та характеристик як на органологічному, інструментально-технічному, так і на музично-мовному та ідейно-художньому рівнях. До таких відносимо орган, клавіри, фортепіано (рояль), баян-акордеон⁶⁴⁹.

Музичний інструмент – спеціально створене знаряддя або природний предмет, призначений для втілення (передачі) композиторського і виконавського мислечуття спеціальними засобами у трансляції відповідних історико-стильових та музично-мовних кодів культури).

⁶⁴⁹ Ми не розглядаємо тут електронні інструменти, маючи на увазі виключно академічні акустичні.

Музичний інструменталізм визначається у двох рівнях. У *широкому розумінні* – це узагальнююча дефініція сукупного історико-теоретичного знання і музичної практики, пов'язаних з органологічними, історичними, національними, виразовими, технологічними специфічними та універсальними властивостями музичних інструментів; жанровими, історико- та індивідуально-стильовими, музично-мовними характеристиками (параметрами) звучного матеріалу (музики, зокрема, музичних творів) для інструментів; специфічною музично-інструментальною виконавською технологією (майстерністю) гри та мислення. Музичний інструменталізм у *вузькому розумінні* – це музичний інструментарій і технологія інструментальної гри (майстерність володіння інструментом).

Музичний інструментарій – сукупність музичних інструментів у цілому або по відношенню до епохи, ситуації музикування, жанрово-стильових, авторсько-композиційних та інших музичних цілісностей.

Музично-інструментальна мова (підсистема музичної мови) – система структурно-комбінаторних та звучно-інструментальних конструктивно-технологічних, артикуляційно-динамічних, темброво-фактурних, історико-культурних знаків та їх значень, які актуалізуються у звучно-дотиково-візуальній часопросторовій формі і пов'язані зі складно-опосередкованими та наочно-опредметненими шляхами семантичної конкретизації, з універсально-клішованими та специфічними моделями.

Музично-інструментальне мислення – процесуально-когнітивна форма функціонування художньої свідомості з метою мислечуттєвого звукового вираження/уявлення, що виникає у зв'язку з мовними можливостями інструментального звучання (пам'яттю про них та пошуками їх зміни, комбінацій, нових утворень) та безпосередньо на інструменті.

Специфічні форми музично-інструментального мислення:

- «**мислення на інструменті**» – коли органологія і техніка виконання формують темброво-фактурні кліше);
- «**мислення інструментом**» – коли музичний інструмент стає генератором музично-мовних засобів, їх конструктивного

впорядкування, драматургічної динаміки в умовах понадсимволічної культури інформаційного суспільства, тобто – інструментом мислення.

Музично-інструментальна творчість – це звуковий смислотворчий процес цілісного мислечуттєвого вираження, який експлікується за допомогою музичного інструмента(-ів), призначений для виконання або виникає безпосередньо у грі на ньому (них), пов'язаний з властивостями цього (цих) інструмента(-ів) і тому виражається у специфічних музично-мовних формах.

Музично-інструментальний стиль в музиці – музично-мовні форми вираження та засоби виразовості, які виникли у спиранні на органологічні, акустичні, тембральні, виконавсько-технологічні властивості музичних інструментів у процесі специфічного музично-інструментального мислення як створення нової смислової цілісності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. История древнегреческой музыки. *Музыкальная культура Древнего мира*. Л. : Музгиз, 1937. С. 110–132.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. II. Кн. 2. 1787–1791. М. : Музыка, 1990. 560 с.
3. Аберт Г. Музыкальная культура Рима. *Музыкальная культура Древнего мира*. Л. : Музгиз, 1937. С. 194–226.
4. Абрамова Е. О роли устной традиции в музыкальном искусстве Италии (XIV–XV вв.). *Проблемы музыкознания. Музыкальная культура средневековья: теория, практика, традиция*. Л. : АГИТМ и К, 1988. Вып. 1. С. 88–104.
5. Абсолютная музыка. *Лексикон нонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века*. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. 607 с. (Серия «Summa culturologiae»).
6. Абсолютная музыка. *Копирайт © 2013 Вячеслав Карп. Зеркало сцены* [Электронный ресурс]. URL: <http://enc.vkarp.com/2013/01/31>
7. Аванесова Г. Самоорганизация в культуре. *Культурология XX век. Словарь*. СПб. : Университетская книга, 1997. С. 396–398.
8. Авдеева Л.Р. Музыка на грани бытия и небытия. А.Ф. Лосев. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. 2016. Т. 17, № 1. С. 87–95.
9. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской. *Софія-Логос. Словник*. К. : Дух і Літера, 1999. С. 214–243.
10. Аверинцев С. Символ. *Софія-Логос. Словник*. К. : Дух і Літера, 1999. С. 154–159.
11. Аверинцев С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. *Из истории культуры средних веков и Возрождения*. М., 1976. С. 17–64.

[Электронный ресурс]. URL: <http://www.philology.ru/literature3/averintsev-76.htm>

12. Агарков О. М., Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке, М. : Музгиз, 1956. 64 с.

13. Адорно В. Теодор. Эстетическая теория. М. : Республика, 2001. 527 с.

14. Адорно Теодор В. Избранное: Социология музыки. М.; СПб. : Университетская книга, 1998. 445 с.

15. Айси. Концертность как стилевая парадигма фортепианного творчества С. Прокофьева : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. Одесса, 2016. 182 с.

16. Академическая музыка. Википедия [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>

17. Академические тетради. Выпуск 13: Единая интонология. М., 2009. URL: <http://independent-academy.net/science/tetradi/13/index.html>.

18. Акопян А. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М. : Практика, 1995. 56 с.

19. Аксенов Г. П. Вернадский. М. : Мол. гвардия, 2001. 484 с.

20. Алексеев А. История фортепианного искусства : учеб. пособие для студентов. 2-е изд., доп. и перераб. : в 3 ч. М. : Музыка, 1988. Ч. 1/2. 415 с.

21. Алексеева И.В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2006. 53 с.

22. Алексеева И. В. Роль инструментальной лексики в формировании клавирного текста барокко. *Проблемы музыкальной науки*. 2012. № 1 (10). С. 93–97.

23. Аликберов А. К. Системно-коммуникационный подход к изучению истории Востока : дис. ... докт. истор. наук : 07.00.09 / Ин-т востоковедения Рос. акад. наук. Москва, 2020. 494 с.

24. Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада – континуальное и дискретное. Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1999. 128 с.

25. Амрахов И. Г., Овчарова С. В. Общая теория систем : учебное пособие для вузов. Воронеж : Институт экономики и права, 2008. 232 с.
26. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. СПб. : Питер, 2001. 288 с.
27. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. М. : Дека-ВС, 2011. 284 с.
28. Анохин П.К. Избранные труды. Кибернетика функциональных систем. Москва: Медицина, 1998. 400 с.
29. Античная музыкальная эстетика. Вступит, очерк и собр. текстов проф. А.Ф. Лосева, общ. редакция В. П. Шестакова. М., 1960. 304 с.
30. Антонова Н. Феномен органа и органная концертная концепция в контексте европейской музыкальной культуры : дисс... канд. искусств. : 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2005. 201 с.
31. Апрелева, В.А. Музыка как выражение и предвосхищение культуры. СПб. : Инфо-да, 2004. 380 с.
32. Арановский М. Музыка и мышление. Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М. : Книжный дом «ЛИБРАКОМ», 2014. С. 10–43.
33. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
34. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. М. : Гос. ин-т искусствозн., 2012. 440 с.
35. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. М., 1974. С. 57–80.
36. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991. 320 с.
37. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления*. М. : Музыка, 1974. С. 252–270.
38. Арановский М.Г. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. Исследовательские очерки. Л. : Советский композитор, 1979. 287 с.

39. Аристотель. Метафизика. – Соч. в 4 т., т. 1. М. : Мысль, 1976. 550 с.

40. Аристотель. О душе. М. : Соцэкиз, 1937. 180 с.

41. Аристотель. Сочинения : в 4-х т. М. : Мысль, 1978. Т. 2. 687 с.

42. Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа (Антропология абсурда: новый стоицизм). М., 2011. 279 с.

43. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль. *Музыкальная академия*. 2001. Вып. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://mus.academy/articles/fundamentalnye-problemy-teorii-ritma-i-dinamika-nezvuchashchikh-struktur-v-muzyke-veberna-vebern-i-gusserl-1>

44. Арноркур М. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. URL: <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harnoncourt.pdf>

45. Артемьев Э. Н. От технологий Конкретной музыки к Музыка компьютерной. *Всё об электронной музыке*. URL: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12/>

46. Арсеньев А.С. Парадоксальная универсальность человека и некоторые проблемы психологии и педагогики. *Мир психологии*. 1999. № 1. С. 5–12.

47. Асафьев Б. Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока). *Блок и музыка* : сб. ст. М. – Л. : Сов. композитор, 1972. С. 8–57.

48. Асафьев Б. Глинка. Л. : Музыка, 1978. 312 с.

49. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн.1 и 2. М. : Музыка, 1971. 376 с.

50. Асафьев Б. О ближайших задачах социологии музыки (предисловие). *Мозер Г. И. Музыка средневекового города*. Л., 1927. С. 7–20.

51. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972. 376 с.

52. Аттрактор. Словарь-справочник по философии для студентов лечебного, педиатрического и стоматологического факультетов. Ставрополь : Изд-во СтГМА Т.Б. Сергеева. 2009. URL: https://philosophy_for_students.academic.ru/58/%D0%90%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80

53. Афанасьев В. Г. Системность и общество. М. : Политиздат, 1980. 368 с.
54. Баландин Р. К. В. И. Вернадский. М., 1987. 126 с.
55. Баландин Р. К. Поиски истины: жизнь и творчество В. И. Вернадского. М., 1983. 302 с.
56. Барбье П. История кастратов. СПб., 2006. 304 с.
57. Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М., 1997. 571 с.
58. Барсова И. Трактат Михаэля Преториуса 1. «*Sintagma musicum*» как источник сведений об истории нотации. *Ars notandi. Нотация в меняющемся мире* : матер. междунар. науч. конф., посв. тысячелетнему юбилею Гвидо Аретинского / ред.-сост. И. Барсова. М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. С. 51–63.
59. Барсукова Т. В. Метафизика паузы в художественно-творческой игре. *Вестник Челябинского государственного университета: Философия. Социология. Культурология*. Челябинск : ЧГУ, 2010. № 31 (212). Вып. 19. С. 68–72.
60. Баткин А. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М. : Наука, 1978. 198 с.
61. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Худ. лит., 1972. 470 с. URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/bahtin-problemy-tvorchestva/index.htm>
62. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья Ренессанса. М., 1965. 527 с.
63. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. 445 с.
64. Башарова И. Образ флейты в сонатине Губайдулиной. *Вестник Башкирского Университета*. Уфа, 2008. № 3. С. 595–598.
65. Белявский Л. Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка* : в 2-х ч. М. : Сов. Композитор, 1987. Ч. 1. С. 106–115.
66. Буданова Т. Музыка для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока : автореф. дисс... канд. искусств. : 17.00.02. Владивосток, 2009. 21 с.

67. Баюнов А. Рождение клавесина и клавирной музыки. Клависимбалум XVI–XV века. URL: <https://www.facebook.com/100399211741711/posts/100968408351458/> (дата звернення 29.06.2020)

68. Баюнов А. Недоспасова А. Итальянский клавесин XVI века и его роль в клавирной музыке Ренессанса. *Музыкальная наука в контексте культуры. Музыковедение и вызовы информационной эпохи*: матер. Межд. науч. конф. (27–30 октября 2020 года) / Ред.-сост. Т. И. Науменко. М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2020. С. 231–241.

69. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. Л., 1926. 63 с.

70. Бельканто. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. 1973. Стб. 400–402.

71. Беляев В.М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М. : Советский композитор, 1971. 235 с.

72. Беме Я. Aurora, или Утренняя заря в восхождении, то есть корень или мать философии, астрологии и теологии на истинном основании. М. : Мусaget, 1914. URL: <http://lib.ru/INOOLD/BEME/aurora.txt>

73. Бергер Н. Клавиатура фортепиано как информационная система. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2009. № 35 (173): Филология. Искусствоведение. Вып. 37. С. 160–167.

74. Березовская Л. «Трансильванец» Джироламо Дируты. *Музыкальная академия*. 1997. № 1. С. 195–203.

75. Берлиоз Г. Критический очерк о Симфониях Бетховена. Избр. статьи : пер. с фр. М. : Музгиз, 1956. 406 с.

76. Бернштейн Б. М. К спорам о специфике пространственных искусств. *Советское искусствознание*. 1988. Вып. 23. С. 276–296.

77. Берталанфи Л. фон. Общая теория систем: критический обзор. Исследования по общей теории систем. М. : Прогресс, 1969. С. 23–82.

78. Берфорд Т.В. Стилиевые истоки творчества Н. Паганини : дис. ... канд. искусствovedения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2000. 213 с.

79. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Л. : Музыка, 1969. 312 с.
80. Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. М., 1973. 270 с.
81. Бобровский В. П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича. Дмитрий Шостакович. М., 1967. С. 205–234.
82. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. 231 с.
83. Бобровский В. П. Статьи. Исследования. М., 1990. 293 с.
84. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989. 266 с.
85. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978. 332 с.
86. Богданов А. А. Всеобщая организационная наука (Тектология). М. : Книга, 1925. Т. 1; 1927. Т. 2; 1929. Т. 3.
87. Богомолов А. Г. Метафизика звука в западноевропейской культуре : дисс... канд. филос. наук: 09.00.13 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 2008. 198 с.
88. Богомолов А. Г. Звук и смысл. *Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 7. Философия*. 2013. № 1. С. 60–73. URL: https://iphras.ru/uplfile/rusph/contents/vestnik_mu_2013_1.pdf
89. Богомолов А. Г. Этическое измерение музыкального звука в античной философии. *Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 7. Философия*. 2014. № 3. С. 102–112. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eticheskoe-izmerenie-muzykalnogo-zvuka-v-antichnoy-filosofii>
90. Бодки Э. Интерпрегация клавирных сочинений И. С. Баха. М., 1993. 388 с.
91. Болашвили К. Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции : дисс. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 02. / Рос. ин-т искусствознания. М., 1994. 269 с.
92. Бондаренко И. А. Бытие сознания: Конституирование новой онтологии сознания в культуре XX в. : дисс. ... докт. филос. наук : 09.00.01 / Омск. Гос. ун-т. Омск, 2002. 388 с. : ил.

93. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного исследования музыкального искусства). Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 648 с.

94. Бонфельд М. Ш. Проблемы анализа. Музыкальный материал (Очерк второй). *Музыкальная академия*. 1997. № 3. С. 132–143.

95. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.02. М., 2006. 409 с.

96. Бочаров Ю. С. Сюита vs соната в эпоху барокко. *Вестник СПбГУ. Искусствоведение*. 2020. Т. 10. Вып. 2. С. 210–229.

97. Бочаров Ю. С. Сюита в эпоху барокко: к истории жанрового наименования. *Музыка: Искусство. Наука. Практика*. 2018. № 1 (21). С. 56–65.

98. Бразговская Е. В лабиринтах семиотики: очерки и этюды по общей семиотике и семиотике искусства. Москва; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2018. 224 с.

99. Бразговская Е. Е. Семиотика. Языки и коды культуры : учебник и практикум для академического бакалавриата. 2-е изд., испр. и доп. М. : Издательство Юрайт, 2019. 187 с.

100. Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «Роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв. : дисс... докт. филолог. наук: 10.01.03 / Пермский гос. ун-т. Пермь, 2001. 390 с.

101. Бозэций. Наставление к музыке. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения. М. : Музыка, 1966. С. 153–167.

102. Боров Ю. Эстетика : учебное пособие. М., 1988. 511 с.

103. Борзенко И.М. Наука глазами системолога. *Наука, антинаука и паранормальные верования*: материалы международного симпозиума / сост. и ред. проф. В.А. Кувакин. М. : Российское гуманистическое общество, 2003. С. 51–57.

104. Браудо Е.М. Клавихорд и клавесин. *Муз. Современник*. 1916, № 6. С. 35.

105. Брушлинский А.В. Мышление и прогнозирование. М. : Мысль, 1979. 230 с.

106. Брушлинский А. В. К психологии творческого процесса: Психология мышления вместе так называемой эвристики. *Человек, творчество, наука*. М. : Наука, 1967. С. 13–40.

107. Брушлинский А. В. Субъект: мышление, учение, воображение. М. : Изд-во «Институт практич. психологии»; Воронеж : НПО «Модэк» 1996. 392 с.

108. Буасье А. Уроки Листа. Л. : Музыка, 1964. 68 с.

109. Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании : автореф. докт. ... филос. наук : 09.00.08 / Ин-т филос. РАН. М., 2007. 35 с.

110. Буданова Т. Музыка для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока : автореф. дисс... канд. искусств. : 17.00.02. Владивосток, 2009. 21 с.

111. Будкеев С. М. Античные органы и архитектурная система Витрувия: древнегреческие истоки. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2010. № 34 (215). Филология. Искусствоведение. Вып. 49. С. 160–164.

112. Будкеев С. М. Архитектура органа как отражение картины мира : автореф. дисс... доктора искусствоведения: 17.00.04. Барнаул, 2011. 55 с.

113. Будкеев С. М. Органная культура Древней Греции, Рима и Византии: историко-генетический аспект. *Вестник АГУ*. 2014. Вып. 3(145). С. 168–172. URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/organnaya-kultura-drevney-gretsii-rima-vizantii-istoriko-geneticheskiy-aspekt.pdf>

114. Будкеев С. М. Органоподобные музыкальные инструменты античности и гидравлос. URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/organopodobn-e-muz-kaln-e-instrument-antichnosti-i-gidravlos.pdf>

115. Будаковский А. Пианистическая деятельность Листа. Л. : Музыка, 1986. 88 с.

116. Булез П. Музыкальное время. *Homo musicus*. Альманах музыкальной психологии 95 / ред.-сост. М. Старчеус. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 66–75.

117. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии XVI–XVII веков : дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2009. 362 с. : ил.

118. Бухман, М.М. Этническое своеобразие музыкальной культуры : дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01. Нижний Новгород, 2005. 155 с.

119. Бычков. Ю. Введение в музыкознание [Электронный ресурс]. URL: <http://music.rulitru.ru/v921>

120. Бычков Ю. Понятие «Музыка». Периодизация становления и развития музыкального искусства. *Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика* / МГИМ им А. Г. Шнитке; кафедра теории и истории музыки. М., 2010. Вып. III. С. 9–26.

121. Бычков Ю. Н. О проявлении принципов тождества и различия (повторности и контраста) в ладогармонической организации музыкального произведения. М., 1985. URL: <http://yuri317.narod.ru/lad/tora.htm>.

122. Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина. М. : Искусство, 1984. 264 с.

123. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М. : Прогресс, 2000. 528 с.

124. Валуева Е. А., Ушаков Д. В. Сигнальная модель инсайта: от исторических предпосылок к эмпирическим предсказаниям. Современные исследования интеллекта и творчества / под ред. А. А. Журавлева, Д. В. Ушакова, М. А. Холодной. М. : Ин-т психологии РАН, 2015. С. 15–47.

125. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород : Университет, 1992. 163 с.

126. Ванслов Эстетика романтизма. М. : Искусство, 1966. 403 с.

127. Варламов Д. Становление академической традиции в русском народно-инструментальном искусстве XIX столетия. Саратов : СГК, 2010. URL: <http://www.general-ebooks.com/book/2962407>

128. Вартанов С. Я. Сцены из «Фауста», или загадка сонаты Листа h-moll. *Фортепиано*. Эпта, 2006. № 1. С. 1–27.

129. Варунц В.П. Исторический аспект проблемы неоклассицизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Моск. Гос. конс. им. П. И. Чайковского. М., 1989. 24 с.
130. Васильев И. А., Поплаужный В. А., Тихомиров О. К. Эмоции и мышление. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. 192 с.
131. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки. Избранное. Образ общества. М., 1994. С. 469–550.
132. Веккер А. М. О пространственно-временной геометрии психического изображения. Восприятие пространства и времени. Л. : Наука, 1969. С. 98–116.
133. Веккер А. М. К вопросу об уровнях отражения пространства. *К проблеме восприятия пространства и пространственных представлений* : материалы научного совещания. Л. : АГУ, 1959. С. 15–37.
134. Вельфлин Г. Классическое искусство: введение в изучение итальянского Возрождения. СПб. : Алетейя, 1999. 318 с.
135. Вентиль. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 тт. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. Стб. 734–735.
136. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. 2-е изд., испр. М. : Сов. композитор, 1978. 437 с.
137. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М. : Русские слова-ри, 1997. 416 с.
138. Вертков К.А. Лютня. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 тт. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 362–363.
139. Вернадский В. И. Биосфера. М. : Наука, 1967. 376 с.
140. Вернадский В. И. Биосфера и ноосфера. М. Н Наука, 1989. 261 с.
141. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. 1936–1938 : электронное издание / отв. ред. А. Л. Яншин. М. : Наука, 1991. URL: <http://vernadsky.lib.ru/e-texts/archive/thought.html>
142. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе. М. : Наука, 1975. 368 с.
143. Вернадский В. И. Химическое строение биосферы Земли и её окружения. М. : Наука, 1965. 374 с.

144. Веселовский А. Н. Собрание сочинений. Т. 16. М.; Л., 1938.
145. Ветлицына И. Доменико Скарлатти. URL: https://www.belcanto.ru/scarlatti_d.html (дата звернення 10.11. 2019 р.).
146. Виела. Музыкальная энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. Стб. 773.
147. Винер Н. Кибернетика. М., Сов. радио, 1969. 326 с.
148. Винер Н. Мое отношение к кибернетике. Ее прошлое и будущее. М. : Советское радио, 1969. 25 с.
149. Виноградова О. А. Французская музыка. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Сов. энциклопедия, 1982. Т. 5. Стб. 928–956.
150. Виноградова Е., Желуховцев А. Китайская музыка. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1976. Стб. 708–815.
151. Виппер Б. Р., Ливанова Т. Н. (ред.) История европейского искусствознания. От Античности до конца XVIII века. М. : Академия наук СССР, 1963. 436 с.
152. Вирановский Г. Н. Музыкально-теоретические системы. Киев : Музична Україна, 1978. 82 с.
153. Виртуоз. *Большой англо-русский толковый словарь* [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.your-english.ru/word/virtuoso>
154. Виртуоз. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. 1973. Стб. 802.
155. Виртуоз. Словари. [Электронный ресурс]. URL: <http://tolkslovar.ru/v3633.html>
156. Виртуоз. Словарь по общественным наукам. Глоссарий.ру [Электронный ресурс]. URL: http://www.glossary.ru/cgi-bin/gl_sch2.cgi?RAwyoxy
157. Витачек Е.Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. М. : Музыка, 1964. 348 с.
158. Вичентино. Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/music/text/1917444>

159. Владимир Вернадский : Жизнеописание. Избранные труды. Воспоминания современников. Суждения потомков / сост. Г. П. Аксенов. М., 1993. 688 с.
160. Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. М. : Искусство, 1978. 262 с.
161. Волнянский К. С. Структурная комбинаторика как принцип композиционного мышления в музыке XX века : автореф дисс ... канд., искусств. : 17.00.02 / Рос. Гос. пед., ун-т. Санкт-Петербург, 2012. 24 с. : ил.
162. Волошинов А. В. Красота фракталов и фрактальность красоты. *Электроника. Музыка. Свет* : матер. межд. науч. конф. Казань, 1996. С. 146–150.
163. Вольман Б. А. Виуэла. Музыкальная энциклопедия : в 6 тт. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1973. Т. 1. Стб. 807.
164. Вудвортс Р. Экспериментальная психология. М., 1950. 799 с.
165. Выготский Л. Инструментальный метод в психологии. Л. С. *Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах*. Т. 1. М. : Педагогика, 1982. С. 103–108.
166. Выготский Л. Проблемы общей психологии. Собр. соч. : в 6-ти томах / под общ. ред. В. Давыдова. М. : Педагогика, 1982. Т. 2. С. 362–490.
167. Выготский Л. С. Собр. соч. Т. 3. М., 1983. 368 с.
168. Выготский Л. Психология искусства / предисловие А. Леонтьева; коммент. Л. Выготского, В. Иванова; общ. ред. В. Иванова. 3-е изд. М. : Искусство, 1986. 573 с.
169. Вышеславцев Б. Этика преображенного Эроса. М. : Республика, 1994. 367 с.
170. Гаал Д. Ш. Лист / пер. с венгер. Г. Лейбутина. Предисл. Г. В. Крауклиса. М. : Правда, 1986. 413 с.
171. Габдуллин И. Р. Становление предпосылочного контекста знания в античном теоретическом дискурсе. *Вестник ОГУ*. 2014. № 3 (164). С. 58–61.
172. Гадамер Г. Актуальность прекрасного; пер. с нем. М. : Искусство, 1991. 367 с.

173. Гайдено П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М. : Республика, 1997. 495 с.

174. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки. 2-е изд., доп. Л. : Сов. композитор, 1990. 288 с.

175. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран; под ред. Е. Царевой. М. : Музыка, 2004. 590 с.

176. Галиахметова А. Ю. Вопросы ритма в трактате о музыке Джами. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. Январь-февраль 1 (33). М., 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/voprosy-ritma-v-traktate-o-muzyke-dzhami>

177. Галкин А. А. Топос природы в симфониях Густава Малера : дисс... канд. искусств. : 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Н.-Новгород, 2019. 129 с.

178. Гандилян С. С. Иоганн Якоб Фробергер и его клавирная музыка : автореф. дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2012. 32 с

179. Ганеев В. Р. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса : дисс... канд.. искусств. : 17.00.02 / Саратов. гос. конс. Саратов, 2006. 185 с.

180. Гань Сяосюе. Образ і смисл як категорії фортепіанно-виконавського мислення : дис... канд.. мист. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. імені А. В. Нежанової. Одеса, 2018. 177 с.

181. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного. М.; Л. : АН СССР, 1948. 84 с.

182. Гардони Э. Лист и народная музыка. СМ, 1961, № 10. С. 64–68.

183. Гареева М. А. Художественные компоненты смысловой организации фортепианных сонат В. А. Моцарта : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Росс. акад. музыки имени Гнесиных, 2018. 202 с.

184. Гарипова Н. М. Музыкальный смысл и механизмы его постижения URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/18639/1/iurg-2010-79-22.pdf>

185. Гачев Г. Д. Ментальности народов мира. М. : Алгоритм, Эксмо, 2008. 544 с.
186. Гачев Г. Д. Наука и национальная культура (гуманитарный комментарий к естествознанию). Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та. 1993. 320 с.
187. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М. : Изд-во МГУ; Флинта, 2008. 288 с.
188. Гвидо Аретинский. Пролог к антифонарию / пер. с лат. и комментарии Р. А. Поспеловой. Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 48–67.
189. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 3. М. Искусство, 1971. 621 с.
190. Гегель Г. В. Ф. Сочинения : в 14-ти томах. Т. 12. М. – Л., 1929–1959. 494 с.
191. Гегель Г. В. Ф. Сочинения : в 14-ти томах. Т. 14. М. – Л., 1929–1959. 440 с.
192. Гегель Г. В. Ф. Сочинения : в 14-ти томах. Т. 9. М. – Л., 1929–1959. 339 с.
193. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук : в 3 т. М., 1977. Т. 3: Философия духа. 471 с.
194. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка, пространство, время. Киев : Дух і літера, 2012. 407 с.
195. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. М. : Музыка, 1994. 126 с.
196. Герасимова-Персидская Н. А. XXI век и «musica mundane» / Герасимова Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 335–347.
197. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в новой культурной парадигме / Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і літера, 2012. С. 327–334.
198. Герасимчук И. М. Теория творческого процесса: Структура разума (интеллекта). К. : Эдельвейс, 2012. 269 с.
199. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX в.). М., 2001. 248 с.

200. Герцман Е. В. Атичное музыкальное мышление. Л. : Музыка, 1986. 224 с.

201. Герцман Е. В. Античный орган (материалы по истории инструмента). СПб, 2004. 62 с.

202. Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении. *Вестник древней истории*. 1971. № 4. С. 181–194.

203. Герцман Е. В. Инструментальный каталог Поллукса. *Из истории инструментальной музыкальной культуры* : сб. статей / ред.-сост. В.Г. Крацовник. Л: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. С. 7–29.

204. Герцман Е. В. Музыка в античном квадривиуме и художественная практика: проблемы взаимоотношений. *Музыкальное искусство и образование*. 2014. № 1 (5). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-antichnom-kvadriviume-i-hudozhestvennaya-praktika-problemy-vzaimootnosheniy>

205. Герцман Е. Музыкальная боэциана. СПб., 1995. 504 с.

206. Герцман Е. В. Музыковедческие экскурсии Никифора Каллиста Ксантопула. URL: http://vremennik.biz/sites/all/files/55.1_34.pdf

207. Герцман Е. В. Древнегреческая органика (по письменным памятникам). Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира / сост. и отв.ред. В.А. Свободов. Вип. 1. СПб., 1998. С. 16–35.

208. Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. СПб., 2004. 576 с.

209. Гессе Г. Игра в бисер. / пер. С. К. Апта. М. : Правда, 1992. 496 с.

210. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства : в 3-х вып. М : Музыка, 1990. Вип. 1. 286 с. URL: <https://coollib.com/b/209495/read>

211. Гирфанова М.Е. Трактат Иоанна де Муриса «notitia artis musicae» (1319 или 1321) и преподавание музыки на факультете искусств Парижского университета. *Голос и речь*. 2012. № 1 (6). С. 7–14.

212. Глазовский Н. Ф. Избранные труды : в 2-х тт. Т. 1: Геохимические потоки в биосфере. М. : Товарищество научных изданий КМК, 2006. 535 с.

213. Глинчикова Е. В. Субъект и субъективность: философско-антропологическая корреляция : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Моск. Гос. Ун-т имени М. Ломоносова, 2016. 179 с.

214. Голдобин Д. Об аппликатуре правой руки в лютневых собраниях Никола Вале. *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. № 1. С. 100–117.

215. Голубицкая Н. В. simultaneità, simultanéisme, simultanéité: концепция симультанности и ее модификации в авангардистской эстетике. *Вестник пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2019. Том 11. Вып. 3. С. 111–122. doi 10.17072/2073–6681–2019–3–111–122

216. Гончаренко С. С. Интегрирующие процессы в музыкальной форме. *Вестн. Томс. Гос. Ун-та*. Томск, 2012. № 360. С. 60–64.

217. Гончаренко С. С. Фракталы в музыке Клода Дебюсси. *Вестник КемГУКИ*. 2011. № 17. С. 79–88.

218. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных текстах И.-С. Баха : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Уфа, 2010. 22 с.

219. Гордеева Т. Ю. Музыкальный звук как феномен культуры : автореф. дисс. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Казань, 2003. 26 с.

220. Гребнева В. В. Теория и технология решения психологических проблем.

221. Григорьев В. Генрик Венявский. М. : Музыка, 1966. 120 с.

222. Григорьева М. А. Античные идеи в музыке Итальянского Ренессанса. Израиль XXI. *Музыкальный журнал*. 2010. № 1 (19). С. 3. URL: <http://www.21israelmusic.com/Renessans.htm>

223. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. Изд. 2. М. : Музгиз, 1960. 488 с.

224. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. Т. 1. М.-Л. : Музгиз, 1941. Т. 1. 595 с. Ч. 2. 514 с. Ч. 2. М. : Музгиз, 1953, 59. Ч. 1. 414 сл. Ч. 2 492 с.

225. Губайдулина С. А. «Дано» и «задано». *Музыкальная академия*. 1994. № 3. С. 1–7.

226. Гуковский М.А. Итальянское Возрождение : в 2-х т. Л. : Изд-во Лен. гос. ордена В.И. Ленина ун-та, 1947-1961. Т. 1: Италия: с 1250 по 1380 год. 1947. 340 с., ил., карт.

227. Гуковский М. А. Итальянское Возрождение : в 2-х т. Л. : Изд-во Лен. гос. ордена В. И. Ленина ун-та, 1947–1961. Т. 2: Италия 1380–1450 годов. 1961. 256 с., 8 л. ил.

228. Гуляницкая Н. С. Interaction: взаимодействие науки и музыки в творчестве В. Ульянича. *Музыкальная академия*. 2000. № 1. С. 51–58.

229. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. М. : Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.

230. Гумерова О. А. Австро-немецкая симфония и клавирная соната второй половины XVIII века в свете эстетики «Бури и натиска» : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Челябинск, 2010. 189 с.

231. Гуревич П. С. Антропологический ренессанс: Вступ. ст. *Феномен человека: Антология*. М., 1993. С. 3–23.

232. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. 350 с.

233. Гурьянова Л. В. Полифония в отечественной гитарной музыке : автореф. ... канд. искусств. : 17.00.02. Саратов, 2015. 23 с.

234. Гусинский Э. Н., Турчанинова Ю. И. Гуманитарные системы. Образование личности. М. : Интерпракс, 1994. 136 с.

235. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология (Введение в феноменологическую философию). СПб. : Владимир Даль, 2004. 400 с.

236. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М. 1994. 381с.

237. Давыдов К. Ю. Некоторые явления, происходящие от строя виолончели чистыми квинтами. С. А. Гинзбург, К. Ю. Давыдов. Л., 1936. С. 161–172.

238. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.

239. Давидов М. А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 112 с.

240. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. К., 1991. 240 с.

241. Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку. *Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України* : тези всеукр. наук.-теорет. конф. (2 груд. 2005 р.). Київ, 2005. С. 72–78.
Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.

242. Давидов М.А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 112 с.

243. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. К., 1983. 240 с.

244. Давидов М.А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку. *Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України* : тези всеукр. наук.-теорет. конф. (2 груд. 2005 р.). Київ, 2005. С. 72–78

245. Давыдова А.В. Музыкальные образы в русской лирике начала XX века : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Архангельск, 2006. 24 с.

246. Дадианова Т.В. Пластичность и выразительность как категории эстетики : автореф. дис. ...доктора филос. наук: 09.00.04 / Моск. гос. ун-т имени М. Ломоносова. Москва, 1997. 48 с.

247. Девідсон Енді. Порушення дискурсу. Лекція Andy Davidson | What is an Insight? APG Noisy Thinking. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UJj8ixUwxxg>

248. Делёз Ж. Имманентность: жизнь. *Klinamen*: интернет-журнал URL: <http://dironweb.com/klinamen/fila15.html>

249. Дело об убийстве царевича Димитрия. М. : Белый город, 2012. 88 с.

250. Деменок С. Л. Фрактал: между мифом и ремеслом. СПб. : Ринвол, 2011. 291 с.

251. Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма : дисс... докт. искусств. : 17.00.02 / Новосиб. гос. конс. имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2002. 333 с.

252. Демидов А. Б. Феномены человеческого бытия : учеб. пособие. Минск : ЗАО Издательский центр «Экономпресс», 1999. 180 с. URL: <http://psylib.org.ua/books/demid01/index.htm>

253. Демидова А. К. Оркестровое письмо раннего Гайдна (на материале симфоний 1757–1774 годов) : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2015. 355 с.

254. Демин А.Г. Монгольские смычковые инструменты, их роль и место в культуре народов Центральной и Восточной Азии : автореф. дисс ... канд. ист. наук : 07.00.07. Улан-Удэ, 2000. 19 с.

255. Демченко А. Ференц Лист: вехи эволюции. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. Сборник научных трудов*. Харьков : Издательская группа «РА – Каравелла», 2002. С. 25–42.

256. Денисов А.В. Между классицизмом и романтизмом – к проблеме изучения «переходных эпох» в истории музыкальной культуры. *Terra Humana*. 2009. Вып. 4. С. 94–99.

257. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. М., 1986. С. 90–111.

258. Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Ташкент : АН УзССР, 1960. 112 с.

259. Джани-Заде Т, Келле В. Западноевропейская музыка. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/muzyka/ZAPADNOEVROPESKAYA_MUZIKA.html

260. Джани-заде Т. М. Типология «лютен» в культуре Исламской цивилизации. *Антропология культуры*. 2010. № 4. С. 231–276.
261. Джемс У. Психология. М. : Педагогика, 1991. 367 с.
262. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры и техники диминуций в органной музыке XVI–VII столетий. *Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII веков)*. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1998. Вып. 151. С. 132–149.
263. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М. : Мысль, 1979. 618 с.
264. Дмитриевская И. В., Портнов А. Н., Смирнов Г. С. Ноосферная динамика России: философские и культурологические проблемы. Часть I. *Ноосферные исследования*. Иваново : Иван. гос. ун-т, 2002. Вып. 1. 158 с.
265. Дородницын В. А. Наблюдения над стилем Фрескобальди. *Вопросы музыковедения*. М. : Музыка, 1975. Вып. 2. С. 69–82.
266. Доррер Г. А. Методы и системы принятия решений : учеб. пособие. Красноярск : Сиб. федер. ун-т, 2016. 211 с. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры и техники диминуций в органной музыке XVI–VII столетий URL: <https://rucont.ru/efd/664751>
267. Друскин М. Новая фортепианная музыка. Л., 1928. 111 с.
268. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Л., 1960. 284 с.
269. Друскин М.С. Вопросы музыкальной историографии / на зарубежном материале. *Современные вопросы музыкознания*. М., 1976. С. 87–114.
270. Друскин М. История зарубежной музыки : учебник для музыкальных вузов. Вып. 4: Вторая половина XIX века [Электронный ресурс]. URL: <http://www.classic-music.ru/4zm074.html>
271. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М. : Совет. композ., 1973. 271 с.
272. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн. 1999 г. 310 с.

273. Дубравская Т.Н. Токата. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/7574/Токата

274. Д'Удин Ж. Искусство и жест. СПб. : Аполлон, 1911. 250 с.

275. Дуков Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. М. : Классика XXI, 2003. 256 с.

276. Евдокимова Ю. К. Музыка эпохи Возрождения: XV век. *История полифонии*. Вып. 2 А. М. : Музыка, 1989. 284 с.

277. Евдокимова Ю. К. Тематические процессы в мессах Палестрины. Теоретические наблюдения над историей музыки. М. : Московская консерватория, 1978. С. 78–107.

278. Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Вып. 1. М. : Музыка, 2000. 158 с.

279. Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения. *Cantus prius factus* и работа с ним. М. : Музыка, 1982. С. 5–15.

280. Егоров В. С. Философия открытого мира. М. : Московский психолого-социальный институт; Воронеж : МОДЭК, 2002. 320 с.

281. Екимовский В. А. Автобиография. Москва: Композитор, 1997. 431 с.

282. Емелин В. А. Технологии как фактор трансформации идентичности: становление *homo technologicus*. *Национальный психологический журнал*. 2016. № 1(21). С. 9–18.

283. Ефимова Н.И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X веков. М., 1998. 336 с.

284. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис... докт. мист. : 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 360 с.

285. Жабинский А. Другая история искусства. От самого начала до наших дней. М. : Вече, 2001. 348 с. URL: https://www.rulit.me/books/drugaya-istoriya-iskusstva-ot-samogo-nachala-do-nashih-dnej-s-illyustraciyami-read-161209-28.html#section_26

286. Жаркова В.Б. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст : дис. ... докт.мист. : 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2010. 381 с.

287. Жерздев А. В. Лютня: истоки, период расцвета и дальнейшие модификации інструмент. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, 2015. Вип. 4. С. 44–52. URL: file:///C:/Users/Alla/Downloads/Tnvakho_2015_4_9.pdf
288. Жидков В. Социология искусства: Хрестоматия. М. : Прогресс-Традиция, 2010. 310 с.
289. Жихаревич А. Е. Формирование тематического принципа в новоевропейской культуре: на примере музыки : автореф. дис... канд...філос. наук : 09.00.13. Санкт-Петербург, 2004. 132 с.
290. Жмудь Л. Пифагор и его школа. Л. : Наука, 1990. 193 с.
291. Жульков М. В. Ноосферное развитие: становление коллективного разума и социальной автотрофности. *Личность. Культура. Общество*. 2010. Т. 12. Вып. 2 (55–56). С. 267–271.
292. Жульков М. В. Организованность ноосферы: системный подход. *Вестник ИвГУ. Серия: Гуманитарні науки*. Иваново, 2015. № 2. С. 21–30.
293. Звук. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1990. URL: <http://endic.ru/music/Zvuk-180.html>
294. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1995. Вып. 1. 541 с.
295. Зайнетдинова Р. А. Становление проблемного поля концепции семиосферы Ю. М. Лотмана: историко-философский анализ : автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.03. Екатеринбург, 2011. 24 с.
296. Зайцев А. И. Культурный переворот в Древней Греции 8–5 вв. до н. э. / А. И. Зайцев. Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. 208 с.
297. Закс К. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии. Музыкальная культура Древнего мира. Л. : Музгиз, 1937. С. 90–108.
298. Закс К. Музыкальная культура Египта. *Музыкальная культура Древнего мира*. Л. : Музгиз, 1937. С. 46–66.
299. Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков. Музыкальная культура Древнего мира. Л., 1937. С. 133–150.

300. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2008. 246 с.

301. Захарова О. И. Музыкальная риторика XVII века и творчество Генриха Шютца. *Из истории зарубежной музыки*. М. : Сов. композитор, 1980. Вып. 4. С. 55–80.

302. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. М. : Музыка, 1980. 29 с.

303. Земцовский И. И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий. *Музыкальная коммуникация*. Серия «Проблемы музыкознания». СПб., 1996. Вып. 8. С. 97–103.

304. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса). Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : в 2-х чч. М., 1987. Ч. 1. С. 125–131.

305. Земцовский И. И. Этно-музыковедческий взгляд на балто-славянскую похоронную причеть в индоевропейском контексте. Балто-славянские исследования 1985. М. : Наука, 1987. С. 60–70.

306. Зенкин К. В. Композиторская техника как знак: между порядком и хаосом. *Композиторская техника как знак* : сб. статей к 90-летию со дня рождения Ю. Г. Кона : материалы юбилейной научной конференции. Петрозаводск : Петрозаводская гос. консерватория, 2010. С. 114–122.

307. Зенкин С. Н. Континуальные модели после Лотмана. *НЛО*. 2009. № 98. С. 56–65.

308. Зенкин К. В. Музыка – Эйдос – Время : А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М. : Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.

309. Зильберквит М. А. Международные музыкальные конкурсы. М. : Знание, 1985. 48 с. URL: <http://art.sovfarfor.com/muzyka/>

310. Зильберт Б. А. Семиотический язык музыки (в развитие идей Б. А. Яворского). *Венок Яворскому*: Международный сборник научных статей первых международных Научных Чтений, по-

священных Б. А. Яворскому (25–26 ноября 2003 г.). Саратов, 2003. С. 44–56.

311. Зимин П. История фортепиано и его предшественников, М., 1968. 215 с.

312. Зинченко В. П., Моргунов Е. Б. Человек развивающийся. М. : Тривола, 1994. 304 с.

313. Зинченко В. П. Посох Мандельштама и Трубка Мамардашвили. К началам органической психологии. М., 1997. 336 с.

314. Зинькевич Е. С. Логика художественного процесса как историко-методологическая проблема. MUNDUS MUSICALE. Тексты и контексты. Киев : Задруга, 2007. С. 7–17.

315. Зинькевич Е. Музыка как молчание [Электронный ресурс]. URL: <http://jgreenlamp.narod.ru/muzykamolchanije.htm>

316. Золтаи Д. Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М. : Прогресс, 1970. 376 с.

317. Зоммерфельд А. Пути познания в физике. М., Наука, 1973. 319 с.

318. Иванов В. Возникновение трагедии. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 237–293.

319. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Ч. 1. М. : Языки русской культуры, 1999. 912 с.

320. Иванов В. В. К диахронической семиотике высотномелодических систем (происхождение и типология греческой семиструнной лиры). *Антропология культуры*. 2010. № 4. С. 217–230.

321. Иванов В.Г. и др. Лукиан и его трактат «О пляске» : хрестоматия. Пермь : Перм. гос. ин-т искусства и культуры, 2009. 146 с.

322. Иванов Вяч. Вс. Наука о человеке. Введение в современную антропологию. М. : РГГУ, 2004. 194 с.

323. Иванов Вяч. Вс. Семиосфера и история. Предисловие к изданию Ю. М. Лотмана «Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1996. С. I–XIV.

324. Иванов С.А. Методы изучения культуры : учебное пособие. Великий Новгород : НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2002. 76 с.

325. Иванова С. Эволюция звукового образа балалайки : автореф. дисс... канд. искусств. : 17.00.02. Магнитогорск, 2009. 26 с.

326. Игламова А. А. Фортепианное исполнительство как феномен культуры : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Казан. гос. ун-т культ. и искусств. Казань, 2006. 116 с.

327. Из истории инструментальной музыкальной культуры: сборник научных трудов / ред.-сост. В.Г. Крацовник. Ленинград: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. 162 с

328. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб. : Питер. 434 с.

329. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с., ил., нот. ил.

330. Инсайт. *Психологический словарь*. 2000. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/psihologic/702>

331. Инсайт. *Antinazi. Энциклопедия социологии*, 2009. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/1260/%D0%98%D0%9D%D0%A1%D0%90%D0%99%D0%A2>

332. Инсайт. *Философский энциклопедический словарь*. М. : Советская энциклопедия. Гл. редакция: Л.Ф. Ильичёв, Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. 1983. https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2357/%D0%98%D0%9D%D0%A1%D0%90%D0%99%D0%A2

333. Исакова Т.А. Музыкальное пространство-время во фрактальном измерении. *Электроника. Музыка. Свет*: Матер. межд. науч конф. (Казань, 1996). С. 150–156.

334. Исполнение музыкальное. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 тт. / гл. ред. Ю. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 2. 1974. Стб. 583–590.

335. Исследования по общей теории систем: сб. перев. / Общ. ред. и вступ. ст. В.Н. Садовского и Э.Г. Юдина; пер. с англ. и польск. А.М. Микиши, Б.В. Плесского, Г.А. Смоляна, Б.А. Старостина, Б.Г. Юдина и Н.С. Юлиной. М. : Прогресс, 1969. 520 с. URL:

https://victor-safronov.ru/systems-analysis/books/sadovskiy_yudin_issledovaniya_po_ots.html

336. История полифонии. Вып. 1: Многоголосие средневековья. X–XIV вв. / Ю. Евдокимова; под общ. ред. Т.Н. Ливановой и В.В. Протопопова. М. : Музыка, 1983. 454 с., нот.

337. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: в пяти томах. Т. 1: Античность, Средние Века, Возрождение / отв. ред М.Ф. Овсянников. М. : Изд. Академии художеств СССР, 1962. 682 с.

338. История эстетической мысли: В 6 тт. Т. 2: Средневековый Восток. Европа XV–XVIII веков. М. : Искусство, 1985. 456с.

339. Історія європейської цивілізації. Близький схід / За ред. Умберто Еко. Харків: Фоліо, 2016. 1310 с.

340. Ишанкулова Е.З. Жанрово-стилевой генезис мадригальной комедии : автореф. дисс... канд..искусств. : 17.00.02 / Новосиб. гос. конс. им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2017. 23 с.

341. Каган М. Музыка в мире искусств. СПб., 1996. 232 с. URL: https://studme.org/113436/kulturologiya/muzyka_v_mire_iskusstv

342. Каган М.С. Философия культуры. СПб. : Петрополис, 1996. 415 с.

343. Каган М. Эстетика как философская наука. СПб. : Петрополис, 1997. 544 с.

344. Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте художественной культуры: учеб. пособие для студ. вузов. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.

345. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие для студентов муз. вузов. Астрахань: Волга, 2009. 367 с.

346. Казанцева Л.П. «Пограничные жанры»: за и против. *Проблемы музыкальной науки*. 2008. № 1 (2). С. 26–31.

347. Каку М. Физика невозможного. М. : Альпина нон-фикшн, 2009. 456 с.

348. Калинин И.Б. Трудоправовая системология. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2009. 268 с.

349. Камышева О.С. Метафорическое обозначение музыки и музыкантов в художественной речи. Вестник ЮУрГУ. 2008. № 16. С. 78–82. URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/metaforicheskoe-oboznachenie-muzyki-i-muzykantov-v-hudozhestvennoy-rechi.pdf>

350. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Редакционная коллегия и составители: Н.Б. Автономова (ответственный редактор), Д.В. Сарабьянов, В.С. Турчин. В 2-х тт. М. : Гилея, 2001. Т. 1: 392 с; Т. 2: 344 с. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html>

351. Кандинский в. Точка и линия на плоскости. *Избранные труды по теории искусства*. Т. 2 URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html>

352. Канон. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 тт. / гл. ред. Ю. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 2. 1974. Стб. 688.

353. Кант И. Критика чистого разума. СПб: ИКА «ТАЙМАУТ», 1993. 477 с.

354. Кант И. Сочинения: В 6-ти томах. М., 1964.

355. Капица С.П. Ускорение исторического времени // Новая и новейшая история. 2004. № 6. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/JOURNAL/NEWHIST/KARTIME.HTM> (дата звернення 26.04.2018)

356. Карабегова Е. Символика музыкальных инструментов в немецкой литературе XIX–XX веков и «Контрабас» Патрика: URL: <http://natapa.msk.ru/sborniki-pod-redaktsiey-n-t-pahsaryan/simvolika-muzykalnyh-instrumentov-v-nemetskoj-literature-xix-xx-vekov-i-kontrabas-patrika-zyuskinda.html>

357. Карп В. Еврейский театр от Авраама до Авраама Гольдфадена. URL: <http://vkarp.com/2011/10/28/в-карп-еврейский-театр-от-авраама-до-а-4/>

358. Карпычев М.Г. Этический аспект преобразующей функции музыкального искусства URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/eticheskij-aspekt-preobrazuyushey-funksii-muz-kalnogo-iskusstva.pdf>

359. Карс А. История оркестровки / пер. с англ. М. : Музыка, 1989. 304 с.

360. Катонина Н. О гипотезе Вилли Апеля в статье «История ранних органов» и истоках четырехручного органно-клавирного исполнительства. *Вопросы инструментоведения*. СПб., 2017–2018. Вып. 11. С. 46–51.
361. Квинтилиан. Риторические наставления. Книга II. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1295584560>
362. Квинтилиан. Риторические наставления. Книга XI. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1409447560>
363. Квитка К.В. Избранные труды: в 2 т. М. : Сов. комп. Т. 1, 1971. 384 с.; Т. 2, 1973. 424 с.
364. Келдыш Ю. Классицизм. Музыкальная энциклопедия : в 6 тт. М. : Советская энциклопедия, 1974. Стб. 826–828.
365. Кеплер И. Гармония мира. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. М., 1971. С. 174–186.
366. Кизиляев А.А. Возникновение фагота и его развитие в эпоху барокко : дисс... канд. искусств. : 17.00.02 / ФГБОУ ВО Рост. гос. конс. им. С.В. Рахманинова. СПб, 2017. 167 с.
367. Кириллина Л.В. Идея развития в музыке XX века. *Западное искусство. XX век. Проблема развития западного искусства XX века*. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001. С. 101–126.
368. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М. : Моск. гос. консерватория, 1996. Ч. I: Самосознание эпохи и музыкальная практика. 192 с.
369. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М. : Композитор, 2007. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 224 с.
370. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М. : Композитор, 2007. Ч. III: Поэтика и стилистика. 376 с.
371. Кириллова С. Людвиг ван Бетховен [Электронный ресурс]. URL: <http://www.beethoven.ru/node/257>
372. Кирнарская Д.К. Классическая музыка для всех: Западноевропейская музыка от григорианского пения до Моцарта; науч. ред. О. Гусева. М. : СЛОВО/SLOVO, 1997. 272 с.

373. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М., 2003. 368 с.

374. Кирнарская Д. Секреты популярности Антонио Вивальди. *Старинная музыка*. № 3 (61) 2013. С. 2–9.

375. Классицизм. *Большой Энциклопедический словарь*. 2000. URL: <https://bigenc.ru/literature/text/2071626>

376. Классицизм. *Большая советская энциклопедия*. М., 1973. Т. 12. Стб.798–809.

377. Клейнер Г.Б. Эволюция институциональных систем М. : Наука, 2004. 240 с.

378. Клепиковская Н.В. Метафорический перенос как средство формирования технических терминосистем. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета*. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2009. № 1. С. 85–88.

379. Клещук В.П. Танцювальність як чинник жанрово-стилістичної еволюції академічного музичного мистецтва : дис. ... канд.мист. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 169 с.

380. Клир Дж. Системология. Автоматизация решения системных задач / пер. с англ. М.А. Зуева; под ред. А.И. Горлина. М. : Радио и связь, 1990. 544 с.

381. Клушина Н.И. Интенциональный метод в современной лингвистической парадигме. *Медиастилистика*. М., 2012. Вып. № 4. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1242#2>

382. Ключев А.С. Музыкальное искусство в человеческом измерении *Философский век: Альманах: Материалы Международной конференции* (19–21 декабря 2002 г., Санкт-Петербург). СПб. : Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2002. Вып. 22: Науки о человеке в современном мире. Ч. 2. С. 269–281.

383. Ключев А.С. О механизме саморазвития музыки. Журнальный клуб Интелрос «Credo New» № 2, 2008. URL: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/credo_02_2008/2157-o-mekhanizme-samorazvitija-muzyki.html

384. Ключевский В. Лекции по русской истории. *Собрание сочинений: в 8-ми томах.* Т. 1. М. : Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. 328 с.
385. Князева Е.А. и др. Единая наука о единой природе. *Новый мир.* 2000. № 3. С. 161–179.
386. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М. : Музыка, 1976. 367 с.
387. Кожолянюк О. Музична культура стародавнього Єгипту. URL: file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/Pssiae_2017_1_4.pdf
388. Козлыкина С.А. Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2007. 23 с.
389. Кокорева Л. Клод Дебюсси. М. : Музыка, 2010. 496 с.
390. Коленько С. Г. «Абсолютное искусство» певцов-кастратов. *Парадигма: Философско-культурологический альманах* / гл. ред. М.С. Уваров. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2010. Вып. 15. С. 126–133.
391. Коляда Е.И. Музыкальные инструменты в Библии. М. : Композитор, 2003. 402 с.
392. Коляда Е. Библейские музыкальные инструменты в восточно- и западнохристианской экзегезе. *Открытый текст: электронное периодическое издание* URL: <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XII/?id=1911>
393. Коляда Е.И. Библейские музыкальные инструменты в музыкальной практике и книжной традиции. Интерпретация библейского инструментария в истории переводов Священного Писания : автореф. дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02. М., 2004. 36 с.
394. Компаниченко Г.Н. Индивидуальный стиль и истоки стилевых тенденций в искусстве : автореф. .канд. филос. наук.-М., 1971. 24 с.
395. Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. Ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М. : НИЦ «Московская консерватория», 2009. 356 с.

396. Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки. Л. : Сов. композитор, 1982. 152 с.

397. Кон Ю. Г. К вопросу о вариативности ладов. *Современные вопросы музыкознания*. М. : Музыка, 1976. С. 238–268.

398. Кон Ю.Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент: ФАН, 1979. 89 с.

399. Конен В. Д. К вопросу о стиле в музыке Ренессанса. *Этюды о зарубежной музыке*. М. : 1968. С. 30–42.

400. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М. : Музыка, 1994. 160 с.

401. Конен В. Театр и симфония. М. : Музыка, 1968. 352 с.

402. Коннов В. Нидерландские композиторы XV–XVI вв. Л., 1984. С.

403. Кононюк А.Е. Системология. Общая теория систем: в 4-х кн. Кн 1. К. : Освіта України. 2014. 564 с.

404. Концептуализация музыки в авраамических традициях – 2018: коллективная монография / Отв. ред. Г.Б. Шамили. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2018. 336 с., илл.

405. Концепция празднования 150-летия со дня рождения В. И. Вернадского «Ноосферное мышление – мышление XXI». URL: http://www.vernadsky.ru/files/konceptiya_150_letiya.pdf

406. Концерт. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 тт. / гл. ред. Ю. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 2. 1974. Стб. 922–925

407. Королевские гробницы Ура URL: <https://alksnisvindans.wordpress.com/2019/06/30/>

408. Короленко С.В. Исторические аспекты развития тромбона до 17-го века. URL: http://trombone.su/?section=literature&stitle=istoricheskoe_razvitie_trombona

409. Костелянец Б.О. Драма и действие: лекции по теории драмы. СПб. : ГАТИ, 1994. Вып. 2. 110 с.

410. Костецкий В. Философия музыки в пространстве теории образования. *Журнальный клуб Интелпрос: «Credo New»*: теоре-

тический журнал. 2013. № 1. URL: http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k1-2013

411. Котляревский И. Диатоника и хроматика как категории музыкального мышления. Киев, 1970. 319 с.

412. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификации. К. : Музична Україна, 1983. 158 с.

413. Котляревский И. Хроматика и некоторые вопросы формообразования в музыке эпохи Возрождения. *Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки. Научно-метод. зап.* Новосибирск, 1969. Вып.3.

414. Кофанова Е. Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»: вопросы теории и практики : дисс. ...канд. наук : 17.00.02. Москва, 2000. 642 с.

415. Кравков С.В. Взаимодействие органов чувств. М. 1948. 128 с.

416. Красникова, Т.Н. Фактура в музыке XX века : дисс. ... докт. иск. наук: 17.00.02 /. Москва, 2010. 306 с.

417. Краснощеков Г.П. Основы системологии. URL: <http://www.ievbras.ru/ecostat/Kiril/Library/Book3/Ea1.htm>

418. Крейнина Ю. В. 80-е годы: новое прочтение традиции // Дьёрдь Лигети: личность и творчество / сост. Ю. В. Крейнина. Москва: РИИ, 1993. С. 91–112.

419. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. 2-е изд. М. : Советский композитор. 1970. 337 с.

420. Круль П.Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: авореф. дис... докт. мист. : 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2001. 30 с.

421. Крупина Л.А. Полифонические формы раннего барокко: путь от мотета к фуге. Известия Воронежского госпедуниверситета. Том 255: Музыка. Воронеж: ВГПУ, 2005. С. 29–39.

422. Крупина Л.А. Эволюция фути. Воронеж: ВГАИ, 1998. 184 с.

423. Крылов П. Этимологический словарь русского языка. СПб. : ООО «Полиграфуслуги», 2005. 432 с.

424. Кузнецов В.Г. Идеи и образы Возрождения. М. : Наука, 1979. 280 с.

425. Кузнецов К. Музыкально-исторические портреты. На переломе XVI–XVII столетий. М. : Музгиз, 1937. 199 с.

426. Куксаузен А.А. Античные концепции судьбы в культуре итальянского Возрождения : дисс... канд.. культурологии: 24.00.01. Саратов, 2006. 218 с.

427. Кулиш А.Н. Актуальные исполнительские формы сербского баянно-аккордеонного искусства : дисс... канд. искусств. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. Одесса, 2013. 192 с.

428. Кульбижеков В.Н. Аудиальное мышление в структуре художественного познания. URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.29>.

429. Кульпина А.В. История понятий «звук», «речь» и «музыка» в интеллектуальной культуре XI–XIII веков (по материалам деривационных словарей) : дисс. ... канд. истор. наук: 07.00.00 / Московс. Гос. ун-т имени М.В. Ломоносова. Москва, 2019. 276 с.

430. Культурология XX век. Словарь. С.-Пб. : Университетская книга, 1997. 640 с.

431. Культурология XX век: энциклопедия. М., 1996. 631 с. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Dict/M_1.php

432. Курашов В.И. История и принципы философии музыки: от слова к музыке и от музыки к слову. URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/istoriya-i-printsip-filosofii-muz-ki-ot-slova-k-muz-ke-i-ot-muz-ki-k-slovu.pdf>

433. Куринский В.А. Автодидактика: Часть первая. М. : Культурный учебно-издательский центр «Автодидакт», 1994. URL: <http://www.uazone.org/naph/vkourinsky/autodidactica.html>

434. Курмангазы С. : сб. статей. Алматы, 1998. 544 с.

435. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М. : Госмузиздат, 1931. 304 с.

436. Курт Э. Точки отсчета: тонпсихология и музыкальная психология. URL: <https://www.twirpx.com/file/2769360/>

437. Курышева Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. М. : Владос-ПРЕСС, 1980. 296 с.
438. Кушнир М.Б. Системная теория мышления (Функция искусства в филогенезе и онтогенезе мышления). Музыка и время. 2015. № 12. С. 48–57.
439. Лавренчук Е.А. Аутопойезис. *Электронный философский журнал Vox*. URL: <http://vox-journal.org/content/Vox11-Lavrenchuk-Au.pdf>
440. Лазутина Т.В. Процесс символизации в музыке : дис. ... канд. филос наук: 09.00.01. Тюмень, 2003. 139 с.
441. Лебедев С.Н. Форма и каденции в музыке XIII–XIV веков. Современные методы исследования. *Проблемы историзма и современные методы исследования в искусствознании и музыкознании*. Горький: Горьковская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1986. С. 147–149.
442. Лебедев С.Н. Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория имени П. Чайковского. Москва, 1988. 24 с.
443. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Т. 1. Л., 1973. 263 с.
444. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Т. 2. Л., 1973. 190 с.
445. Левинас Э. Время и Другой. *Патрология. Философия. Герменевтика*. Труды Высшей Религиозно-Философской Школы. СПб, 1992. Вып 1. С. 89–138.
446. Леви-Строс, К. Структурная антропология. М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. 510 с.
447. Левонтин, Л. Человеческая индивидуальность: наследственность и среда. М. : Изд. группа «Прогресс-Универс», 1993. 206 с.
448. Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети: Личность и творчество / сост. Ю. Крейнина. Москва: РИИ, 1993. С. 190–207.
449. Ливанова Т.Н. Из истории искусствознания. Из истории музыки и музыкознания за рубежом. М., 1981. 238 с.

450. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х тт. Т. 1. М., Музыка, 1983. 696 с.

451. Лимитовская А.В. Роль тембра в детском слуховом восприятии отображённого инструментальной музыкой окружающего мира : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки». Магнитогорск, 2019. 187 с.

452. Лихачев Д. Будуще литературы как предмет изучения (Заметки и размышления). *Новый мир*, № 9, 1969 URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/FUTLIT.HTM>

453. Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л. : Наука, 1976. 204 с.

454. Лишаев С.А. Контуры неклассической эстетики (эстетика Другого как феноменология эстетических расположений) URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/kontur-neklassicheskoy-estetiki-estetika-drugogo-kak-fenomenologiya-esteticheskikh-raspolozheniy.pdf>

455. Лишаев С.А. Онтология эстетических расположений : дисс. ... доктора филос. наук: 09.00.01 / Самар. нац. иссл. ун-т им. акад. С.П. Королёва. Самара, 2001. 431 с.

456. Лишаев С.А. Эстетика Другого URL: <http://maxima-library.org/knigi/genre/b/336380?format=read>

457. Лишаев С.А. Эстетика Другого: эстетическое расположение и деятельность. Самара: Самар. гуманитар. академ., 2003; 2-е изд. СПб. : Алетейя, 2012. 296 с.

458. Лишаев С.А. Эстетика пространства в культурно-историческом и экзистенциальном контексте. *Вестник Самарской гуманитарной академии*. Серия: Философия. Филология. Самара, 2011. URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/estetika-prostranstva-v-kulturno-istoricheskom-i-ekzistentsialnom-kontekste.pdf>

459. Лобанова М. Западно-европейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 322 с., нот.

460. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М. : Советский композитор, 1990. 312 с.
461. Лобова А.Г. Специфика и закономерности восприятия музыки. Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2019. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-i-zakonomernosti-vozpriyatiya-muzyki>
462. Логика и методология системных исследований / отв. ред. А. Н. Сумарокова. Киев; Одесса: Головное изд-во изд. объединения «Вища школа», 1977. 256 с.
463. Ломов Б. Методологические и теоретические проблемы психологии. М., 1984. 444 с.
464. Лосев А.Ф. Античная музыкальная эстетика. М. : Госмузиздат, 1960. 304 с.
465. Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос: (Сборник); вступ. ст. А.А. Тахо-Годи; поел. В.П. Троицкого, А.А. Гоготишвили; комм. И.И. Маханькова. М. : Мысль: Рос. открытый ун-т, 1993. 958 с.
466. Лосев А.Ф. Диалектика мифа; Дополнение к «Диалектике мифа». М. : Мысль, 2001. 561 с.
467. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. История античной эстетики. Т. III. М. : Искусство, 1974. 604 с. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose003/index.htm> https://royallib.com/book/losev_aleksey/istoriya_antichnoy_estetiki_visokaya_klassika.html
468. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 1. Ранняя классика. М: Высшая шк., 1963. 626 с.
469. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х кн. Кн. 2. М. : Искусство, 1994. 604 с.
470. Лосев А. История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика. М. : Искусство, 1975. 776 с.
471. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. М. : Искусство, 1969. 716 с. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose002/txt28.htm>
472. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М. : Издание автора, 1927. 260 с.

473. Лосев А.Ф. О музыкальном ощущении любви и природы (к тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова). Контекст: литературно-теоретические исследования. М. : Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (Москва), 1996. С. 69–85. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29245634>

474. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М. : Мысль, 1993. 959 с.

475. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. 368 с.

476. Лосев А.Ф. Философия имени. Лосев А.Ф. *Самое само: Сочинения*. М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 29–204.

477. Лосев А.Ф. Средневековая диалектика. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Losev/Dial_index.php

478. Лосев А.Ф. Форма-Стиль-Выражение / Сост. Тахо-Годи А.А. М. : Мысль, 1995. 944 с.

479. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М. : Мысль, 1978. 624 с. URL: <http://psylib.org.ua/books/lose010/index.htm>

480. Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты. (О двух моделях коммуникации в системе культуры). Семиосфера. С.- Петербург: Искусство-СПб, 2000. С. 159–165.

481. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1996. 417 с.

482. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра. 1992. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>

483. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1. Тарту, 1964. 195 с.

484. Лотман М. Предварительные замечания. *История и типология русской культуры*. СПб. : Искусство-СПб., 2002. С. 5–20.

485. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб., 2000. 704 с.

486. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. 384 с.

487. Лошков Ю. Професійне музичне мистецтво в понятійному просторі. Культура України. Х. : ХДАК, 2008. Вип. 22. С. 141–152.
488. Лукиан. О пляске. Лукиан. Собрание сочинений : в 2-х т. М.-Л. : АCADEMIA, 1935. Т. 2. С. 70–95.
489. Луман Н. Введение в системную теорию / под ред. Дирка Беккера. Пер. с нем. К. Тимофеева. М. : Логос, 2007. 360 с.
490. Луман Н. Дифференциация / пер. с нем. Б. Скуратов. М. : Логос, 2006. 320 с.
491. Луман Н. Истина, знание, наука как система / вступит. статья и пер. А.Ю. Антоновского. М. : Логос, 2016. 410 с.
492. Луман Н. Мировое время и история систем / пер. В. Бакусева *Логос*. 2004. № 5. С. 131–168.
493. Луман Н. Реальности массмедиа / Пер. с нем. А.Ю. Антоновского. М. : Практис, 2005. 256 с.
494. Луман Н. Социальные системы. Очерк общей теории / пер. с нем. И.Д. Газиева. Под ред. Н.А. Головина. СПб. : Наука, 2007. 648 с.
495. Луман Н. Самоописания / Пер. с нем. А. Антоновский, Б. Скуратов, К. Тимофеева. М. : Логос, ИТАГК «Гносис», 2009. 320 с.
496. Луман Н. Эволюция / Пер. с нем. А. Антоновский. М. : Логос, 2005. 256 с.
497. Льюис К. Виды значения. *Семиотика* / Сост., вступ. статья и общ. ред. Ю.С. Степанова. М. : Радуга, 1983. С. 211–224.
498. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. М., 2001. В 3 т. Т. 1. С. 96–97.
499. Люди начали играть на музыкальных инструментах 40 тыс. лет назад (назва з екрану). *ZN.UA*. URL: https://zn.ua/SCIENCE/lyudi_nachali_igrat_na_muzykalnyh_instrumentah_40_tys_let_nazad.html
500. Лютня: Об инструменте. URL: <http://guitaron.ru/lute/lute.php>
501. Ляхович А. Шопен и его революция в музыкальном времени (К 200-летию юбилею Ф. Шопена). *Израиль XXI: Музыкальный журнал*. URL: http://www.21israel-music.com/Chopin_vremya.htm
502. Мазель Л. О природе и средствах музыки. М., 1991. 209 с.

503. Мазель Л.А. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. 326 с.

504. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М., 1979. 536 с.

505. Мазель Л. О природе и средствах музыки. М., 1991. 209 с.

506. Мазель Л.А., Рыжкин И.Я. Очерки по истории теоретического музыкознания. М.; Л. : Музгиз. Вып. I. 1934. 180 с.; Вып. 2. 1939. 248 с.

507. Малахов В.С. Онтическое. Философская энциклопедия. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH754ab05445962b65080a75>

508. Майкапар А. Музыкальная культура Древнего Египта. Вопросы истории, 1974. № 8. С. 212–216.

509. Майкапар А. Символика музыкальных инструментов URL: <http://art.3ft.ru/music/47-muzyka/102-simvolika-muzykalnykh-instrumentov-po-amajkaparu>

510. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2003. 464 с. URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528>

511. Малинковская А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. М. : Владивосток, 2002. 381 с., нот.

512. Малиновский Б. Научная теория культуры. 2-е изд., испр. М. : ОГИ, 2005. 184 с.

513. Мамардашвили М. Если осмелиться быть. URL: <http://philosophy.ru/library/mmk/esly.html>.

514. Мамардашвили М. Как я понимаю философию URL: <http://tululu.org/rea53215/>

515. Мамардашвили М. Сознание и цивилизация: Как я понимаю философию. М. : Прогресс. 1992. URL: <http://www.evolkov.net/soc.think/mamardashvily/conscious.&.civilization.html>

516. Мамардашвили М.К. Лекции по психоанализу. Тб., 1985. URL: <http://psychoanalitiki.ru/opsihoanalize.html>

517. Мамардашвили М.К. Мой опыт нетипичен. СПб. : Азбука, 2000. 400 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/mm=phil_readings=ann.html

518. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке / под общ. ред. Ю.П. Сенокосова. М. : Языки русской культуры, 1997. 224 с.

519. Манафова М.М. Темброколонистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: на примере творчества Э. Денисова : дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2011. 184 с.

520. Мараев В.Н. Музыкальный инструмент как археологический источник: Вопросы терминологии. *Проблемы инструментальной терминологии*. СПб., 2005. С. 59.

521. Мараев В.Н. Проблемы типологии кантилеvidных инструментов. *Вопросы инструментоведения*. СПб., 2007. С. 91–92.

522. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепьянная техника. М. : Музыка, 1966. 217(3) с.

523. Мартынов В. Конец времени композиторов / послесл. Т. Чередниченко. М. : Русский путь, 2002. 296 с. URL: <https://predanie.ru/book/137466-koniec-vremeni-kompozitorov/#/toc19>

524. Марченко О.В. История изготовления скрипки европейскими мастерами XVI – XIX веков. *Universum: филология и искусствоведение*. 2018. № 4 (50). С. URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/5688>

525. Массон В.М. Музыкальные инструменты в социальной жизни древних обществ. *Вопросы инструментоведения*. СПб., 2000. Вып. 4. С. 36–37.

526. Массон В.М. Музыкальная археология – информационный потенциал и интерпретационные возможности. *Вопросы инструментоведения*. 2005. Вып. 5. Ч. 2. С. 134–135.

527. Массон В. М. Музыкальная деятельность трех исторических эпох – первобытной, эпохи древних цивилизаций и эпохи

государств средневековья и Нового времени. *Вопросы инструментоведения*. СПб., 2007. Вып. 6. С. 142–153.

528. Мастерс П. Богослужение: библейское и современное. М. : Принткол, 2001. 71 с. URL: <http://torrents.te.ua/to17032>

529. Матурана У., Варела Ф. Дерево познания. М. : Прогресс-Традиция, 2001. 223 с.

530. Матъэ М. Э. Искусство Древнего Египта. М. : Искусство, 1970. 198 с.

531. Махов А .Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики : автореф. дисс. ... докт. филолог. наук: 10.01.08. Москва, 2007. 49 с.

532. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-пресс, 2007. 520 с.

533. Мациевский И. Формирование системно-этнофонического метода в органологии. *Методы изучения фольклора*. Л. : АГИТМиК, 1983. С. 54–63.

534. Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. 172 с.

535. Мациевская В. И. Исполнительское искусство гуцульских скрипачей : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2003. 24 с.

536. Мачинский А.В. К вопросу о музыкальном строе древнеегипетских музыкальных инструментов. *Сборник египтологического кружка АГУ*. 1935. № 2 (9). С. 11–25.

537. Медушевский В.В. Дневник истории. Синхроническая таблица. (Наметки обучающей компьютерной программы «История культуры в словах, звуках, красках, движениях», в разных вариантах – для школьников, для взрослых, для тех, кто интересуется историей гражданского общества, науки, культуры, искусства). М. : Моск. Гос. консерватория, 2011 (На правах рукописи). URL: <https://studfile.net/preview/1787552/page:27/>

538. Медушевский В.В. Как устроены художественные средства музыки? *Эстетические очерки*. М., 1977. Вып. 4. С. 80–84.

539. Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Киев, 1988. С. 5–18.

540. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. 254 с.

541. Мелешкина Е.А. Актуальность музыкально-эстетических концепций эпохи античности в начале XXI века. URL: file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/aktualnost-muz-kalno-esteticheskikh-kontseptsiy-epohi-antichnosti-v-nachale-xxi-veka.pdf

542. Мелешкина Е.А. Европейское музыкально-инструментальное искусство эпохи античности: истоки и традиции. Педагогика искусства. 2014. № 2. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine>

543. Металлов В. Музыка и музыкальные инструменты у древних евреев. М., 1912. 60 с.

544. Мечковская Н.Б. Семиотика Язык. Природа. Культура: учеб. пособие для студ. филол., лингв. и переводовед. фак. высш. учеб. заведений. 2-е изд., испр. М. : Академия, 2007. 432 с.

545. Микешина Л.А. Эпистемология ценностей. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. 439 с.

546. Миллер Дж. Информация и память. *Восприятие*. М. : Мир. 1974. С. 28–36.

547. Мирумян К.А. Некоторые вопросы музыкальной эстетики Ованеса Саркавага. URL: http://ysu.am/files/14K_Mirumyan_r.pdf

548. Митюкова З.З. Партименто в итальянской музыке XVIII века : дисс... канд.. искусствовед. : 17.00.02 / Казанс. гос. конс. имени Н. Г. Жиганова. Казань, 2018. 185 с.

549. Мифы народов мира. М., 1991–92. В 2 т. Т. 1. 673 с.

550. Михайлов А.В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно. Теодор В. Адорно. Избранное: Социология музыки; пер. М.И. Левина, А.В. Михайлов. М.; СПб. : Университетская книга, 1998. С. 290–293.

551. Михайлов А. Музыка в истории культуры. М., 1998. 264 с.

552. Михайлов А.В. Поэтика барокко. Завершение исторической эпохи. *Языки культуры*. М., 1997. 480 с.

553. Михайлов Дж.К. О возможности и необходимости универсальной терминологии в музыке. *Вопросы философии*. 1999. № 9. С. 109–120.

554. Михеева Л. В., Кенигсберг А.К. 111 симфоний; ред. Б. Березовский. СПб. : Культ-информ-пресс, 2000. 671 с.

555. Михеева Л.В. Путешествие в Мангейм (У истоков симфонии). *Рассказы о музыке и музыкантах*. Популярныe очерки / сост. М.Г. Арановский. Л.-М. : Советский композитор, 1977. Вып. 2. С. 62–80.

556. Мищенко М. О смысле мотива b–a–c–h (из опытов мелософии). *Opera musicologica*. 2010. № 1 (3). С. 18–34.

557. Мозер Г.И. Музыка средневекового города; пер. с нем. под ред. и со вступит. статьей Игоря Глебова. Ленинград: Тритон, 1927. 71 с.

558. Моисеев Н.Н. Человек и ноосфера. М. : Мол. гвардия, 1990. 351 с.

559. Монтэ П. Египет Рамзесов: Повседневная жизнь египтян во времена великих фараонов. М. : Наука, 1989. 375 с.

560. Морозевич Н.В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2003. 160 с.

561. Морозов А. «Маньеризм» и «барокко» как термины литературоведения. *Русская литература*. 1966. № 3. С. 28–44.

562. Москалец Ю. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпох : дисс... канд. искусств. : 17.00.02 / Рос. акад. муз. имени Гнесиных. М., 2004. 232 с.

563. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М.А. Арановский. М. : КомКнига, 2007. 240 с.

564. Музыкальная культура древнего мира / под ред. Грубера Р. И. Л. : Музгиз, 1937. 260 с.

565. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья

и Возрождения / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. М. : Музыка, 1966. 574 с. URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/estetika-mages-renais/estetika-mages-renais.htm>

566. Музыкальная эстетика стран Востока. М. : Музыка, 1967. 414 с.

567. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1990. 672 с. : ил.

568. Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження / відп. ред. Ляшенко І.К. : Муз. Україна, 1989. 178 с.

569. Мурадян Г. Кто такие виртуозы? *Портал Школы реальной журналистики «ДЖЭМ»*. URL: <http://up-jam.com/134-kto-takie-virtuozy.html>

570. Мураталиева С.Г. Пути исторического развития сонаты в XVIII веке : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. Москва, 1984. 24 с.

571. Мусаелян Е.С. Хельмут Лахенман: «Искусство ничего не должно». Всероссийская музыкально-информационная газета «Играем с начала. Da capo al fine». 2014. No 1 URL: <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201401> (дата звернення 13.12.2018)

572. Мусхелишвили Н.А., Сергеев В.И. Парадоксы и языки междисциплинарного синтеза (пути возникновения новой парадигмы). Системные исследования. Методологические проблемы. М. : Наука, 1986. С. 341–355.

573. Мухина В.С. Личность: Мифы и Реальность. (Альтернативный взгляд. Системный подход. Инновационные аспекты.) 2-е изд., испр. и доп. М. : Прометей, 2010. 1072 с.

574. Мятиева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Магнитогорск, 2010. 26 с.

575. Нагина Д.А. О музыкальных идеях Симфонии концертанте Es-dur В.А. Моцарта в контексте проблем «своего» и «чужого». *Современные проблемы музыковедения*. 2017. № 2. С. 41–61.

576. Надолинская Т. Проблемы и перспективы изучения популярной музыки в современной школе. *Международный*

интерактивный сетевой семинар «Интегративные процессы в современном образовании». 2011. URL: <http://www.art-education.ru/project/seminar-2011/nadolinskaya/nadolinskaya.pdf>

577. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.

578. Назайкинский Е. В. О константности в восприятии музыки. Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973. С. 59–98.

579. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.

580. Назайкинский Е.В. Стил ь и жанр в музыке: уч. пособие. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

581. Назайкинский Е.В. Стил ь как предмет теории музыки. *Музыкальный язык, жанр, стил ь: Проблемы теории и истории*. М., 1987. С. 175–185.

582. Назаренко И.К. Искусство пения. М. А. : Музгиз, 1948. 386 с.

583. Назина И. Д. О базисных концептах исследования традиционной музыкально-инструментальной культуры Беларуси. *Вопросы инструментоведения*. СПб., 2004. Вып. 5. Ч. 1. С. 55–61.

584. Насонов Р. От мотета к симфонии, или Краткая история музыки сквозь призму эпидемий. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/ot-moteta-k-simfonii-ili-kratkaja-istorija-muzyki-skvoz-prizmu-jepidemij/>

585. Науменко Т. И. Музыковедение: стил ь научного произведения: стил ь научного произведения : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 Москва, 2005. 305 с.

586. Недоспасова А. Лютневый клавир. *Старинная музыка*. 2005. №№ 1–2 (27–28). С. 16–22.

587. Неизвестный Денисов: из записных книжек (1980/81–1986, 1995). М. : Композитор, 1997. 160 с.

588. Некрасова И.М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2005. 26 с. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-tishiny-v-otechestvennoy-muzyke-70-90-h-gg-xx-veka>

589. Немировский Л.Г. Акустика физическая, физиологическая и музыкальная (курс лекций, чит. в Петроградской народной консерватории). М.-Пг., Гос. изд, 1923. С. 177–185. URL: <http://www.px-pict.com/7/3/2/1/8/2.html>

590. Неустроев А. О происхождении музыки: Эстетико-психологический очерк. Спб., 1892. 64 с.

591. Николаев В.Г. Функционализм. *Социокультурная антропология: История, теория и методология: Энциклопедический словарь* / под ред. Ю.М. Резника. М. : Академический Проект, Культура; Киров: Константа, 2012. С. 176–191.

592. Николаєвська Ю.В. Інтерпретативна теорія музичної комунікації (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.) : дис... докт. мист: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 396 с.

593. Николина Н. В. Предпосылочное знание: специфика, структура и основные формы : дисс... канд. филос. наук : 09.00.01 / Нац-иссл. Томс. Гос. ун-т. Томск, 2015. 146 с.

594. Никольская И. И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: очерки развития симфонической музыки в Польше ХХ века. М. : Сов. композитор, 1990. 332 с.

595. Ницше Ф. Злая мудрость: Афоризмы и изречения. *Сочинения*: в 2 т.; пер. с немец. М., 1996. Т. 1. С. 720–768.

596. Ноговицына К.А. Светский вокально-инструментальный концерт в творчестве Бьяндо Марини и его североитальянских современников : дисс... канд.искусств. : 17.00.02 / Моск. гос. конс (ун-т) им. П.И. Чайковского. М., 2015. Т. 1. 239 с.

597. Ном (жанр). URL: [http://www.wikiwand.com/ru/%D0%9D%D0%BE%D0%BC_\(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80\)](http://www.wikiwand.com/ru/%D0%9D%D0%BE%D0%BC_(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80))

598. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. М. : Классика-XXI, 2006. 54 с.

599. Носуленко, В.Н. Психология слухового восприятия. М. : Наука, 1988. 216 с.

600. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоезис артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу : дис... докт. мист. : 17.00.03 / НМАУ імені п.І. Чайковського. Київ, 2018. 397 с.

601. Озерков Д. Ю. Проблема визуальной формы в эстетике и художественной культуре первой трети XX века : дисс... канд.. филос. наук : 09.00.04 / СПб. Гос. Ун-т. СПб, 2003. 253 с.

602. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. М. : Музыка, 1994. 207 с.

603. Олейник М.А. Функции музыки в европейской культуре: философско-антропологический аспект : автореф дисс... докт филос. Наук: 09.00.13 / Южн. федер.ин-т. Р.-на-Дону, 2007. 38 с.

604. Олійник О.Г. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою в складі: навч. посіб. Вінниця: Нова книга, 2005. 200 с.

605. Органум. Музыкальная энциклопедия : в 6 тт. /гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978. Т. 4. Стб. 78.

606. Орлов Г. А. Психологические механизмы музыкального восприятия. Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1963. Вып. 2. С. 181–251.

607. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М. : Искусство, 1991. 586 с.

608. Ортега-и-Гассет. Что такое философия? М. : Наука, 1991. 403 с.

609. Орэм Н. Трактат о конфигурации качеств. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М., 1962. С. 300–324.

610. Осадчая С. Теоретические аспекты изучения православной певческой традиции: история и современность. Одесса : Астропринт, 2012. 264 с.

611. Осинцева Н.В. Танец в аспекте антропологической онтологии : автореф. дис. канд. философ. наук: 09.00.01 / Тюменский гос. ин-т искусств и культуры. Тюмень, 2006. 21 с.

612. Осокин Ю. Системный подход в культурологии. Культурология XX век. Словарь. СПб. : Университетская книга, 1997. С. 426–428.

613. Остроумова Н. Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи Барокко. М. : ПРЕСТ, 2003. 207 с.

614. Оськин И. Принципы создания успешной коммуникации. М. : Феникс, 2010. 272 с.
615. Павлов В.В. Искусство Древнего Египта. М. : Изд-во Академии Художеств СССР, 1962. 71 с.;
616. Павлов В.В. Очерки по искусству Древнего Египта. М. : Гос. изд-во изобразительных искусств, 1936. 164 с.
617. Пальмин. А. Скрипичные и смычковые мастера. Л: Музгиз, 1963. 36 с.
618. Парсонс Т. О социальных системах / пер. с англ.; под ред. В.Ф. Чесноковой и С.А. Белановского. М. : Академический Проект, 2002. С. 695–696.
619. Пашкуров А.Н. Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории возвышенного : автореф. дисс. ... докт. филолог. наук: 10.01 01. Казань, 2005. URL: <http://cheloveknauka.com/zhanrovo-tematicheskie-modifikatsii-poezii-russkogo-sentimentalizma-i-predromantizma-v-svete-kategorii-vozvyshennogo>
620. Пелецис Г.В. Месса Жоскена Депре *Malheur me bat* (К вопросу о технике сочинения на *cantus firmus*). *Теоретические наблюдения над историей музыки*. М. : Музыка, 1978. С. 54–77.
621. Пелецис Г.В. Особенности тематизма в музыке Палестины в связи с музыкальными жанрами. *Старинная музыка в контексте современной культуры: Проблемы интерпретации и источниковедения*: Материалы музыковедческого конгресса. М. : Московская консерватория, 1989. С. 300–312.
622. Пелипенко А.А., Яковенко И.Г. Культура как система. М. : Языки русской культуры, 1998. 376 с.
623. Переверзев Н.К. Проблемы музыкального интонирования. М. : Музыка, 1966. 224 с.
624. Переверзева М.В. Алеаторика как принцип композиции : дисс... докт. искусств.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. имени П.И. Чайковского. Москва, 2014. 547 с.
625. Переписка В.И. Вернадского с Б.Л. Личковым, 1940–1944 / АН СССР. Архив; сост. Неаполитанская В.С. М. : Наука, 1980. 224 с.

626. Першиц А.П., Монгайт А.Л., Алексеев В.П. История первобытного общества. М. : Высшая школа, 1982. 224 с.

627. Петрик В.В. Категория инструментализма в музыкальном творчестве (на примере домрового искусства) : дисс... канд. искусств. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. Одесса, 2009. 197 с.

628. Петров В. Киннор и невел в семействе струнных Ближнего Востока, Средиземноморья и Передней Азии. Концептуализация музыки в авраамических традициях – 2018: коллективная монография / отв. ред. Г.Б. Шамилли. М. : Гос. ин-т искусствознания, 2018. С 18–37.

629. Петров В.В. Символические соответствия и оппозиции в античной и средневековой органологии. Антропология культуры. 2010. № 4. С. 277–299.

630. Петров В.М. Периодичность в эволюции искусства: полувековые циклы. Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М. : Прогресс-Традиция, 2002. С. 406–428.

631. Петров Ю. Символика и диалектика чисел в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха (I том). *Интерпретация клавирных сочинений И.С. Баха*. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1990. Вып. 109. С. 5–32.

632. Петрушенко Л.А. Единство системности, организованности и самодвижения. М. : Мысль, 1975. 286 с.

633. Пиаже Ж. Психология интеллекта; пер.с англ.и фр. СПб. : Питер, 2003. 192 с.

634. Пивоев В.М. Философия и методология науки. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. 320 с.

635. Платон, Государство III. Диалоги Платона. URL: <https://nsu.ru/classics/bibliotheca/plato01/gos03.htm>

636. Платон. Собрание сочинений: в 4-х т. М. : Мысль, 1990. Т. 1. 860 с.

637. Плахов А. Искусство не требует жертв. *OpenSpace.ru*. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/8787/details/21880/>

638. Орлов Г.А. Психологические механизмы музыкального восприятия. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Л., 1963. Вып. 2. С. 181–215.
639. Плюто П.А. Критический опыт «Критики опыта сознания». *Вестник РГГУ*. М., 2010. № 13 (56) / 2010. С. 306–320.
640. Повзун Л.І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис... докт. мист. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 403 с.
641. Подгорный Т. Из записок мастера. Л: Музгиз, 1960. 84 с.
642. Подмазова П.Б. Жанр концертной симфонии во Франции во второй половине XVIII века. *Музыка и время*. 2018. № 12. С. 20–24
643. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.
644. Пономарев Я.А. Психология творчества. М. : Наука, 1976. 303 с.
645. Попов Человеческий голос фагота. Инструмент и его история, проблемы педагогики и исполнительства : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. конс. им.П.И.Чайковского. Москва, 2014. 378 с.
646. Попова Е.О. Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Моск. гос. конс. имени П.И. Чайковского. Москва, 2005. 289 с.
647. Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории: Проблемы палеопсихологии. М. : Мысль, 1974. 487 с.
648. Поршнев Б.Ф. Социальная психология и история. 2-е изд., доп. и испр. М. : Наука, 1979. 232 с.
649. Поспелова Р. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М. : Композитор, 2003. 416 с.
650. Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/471139.html>
651. Пригожин И., Николис Г. Самоорганизация в неравновесных системах. М. : Мир, 1984. 512 с.
652. Проблемы музыкального мышления / Сост. и ред.. М.Г. Арановский. М. : Музыка, 1974. 336 с., нот.

653. Продьма Т.Ф. К истокам жанра старинной токкаты. Токката для лютни. *Znanstvena misel journal*. № 39/2020. С. 12–18.

654. Прокопенко Н. Устройство, хранение и ремонт народных музыкальных инструментов. М. : Музыка, 1977. 104 с.

655. Пронина А.Ф. Формирование жанра фантазии в западноевропейской музыке XVI–XVII веков. *Наука. Искусство. Культура*. 2017. № 4 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-zhanra-fantazii-v-zapadnoevropeyskoy-muzyke-xvi-xvii-vekov> (дата обращения: 11.08.2018).

656. Просняков М.Т. Об основных предпосылках новых методов композиции в современной музыке. *Laudamus*. К 60-летию Ю.Н. Холопова / сост. В. Ценова, М. Сторожко. М. : Композитор, 1992. С. 91–99.

657. Пуанкаре А. Математическое творчество. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1991. 362 с.

658. Пунин А.А. Искусство Древнего Египта. Раннее царство. Древнее царство. СПб. : Азбука-классика, 2008. 423 с.

659. Путилова С.М. Соноризм как художественное явление в музыке польских композиторов 60–70-х годов XX века : дисс... канд. искусств. : 17.00.02 / Рос. акад. музыки имени Гнесиных. Москва, 2011. 159 с.

660. Пухлянко М.Е. Конкурс музыкантов-исполнителей как феномен современного культурного пространства : дис. ... канд. искусств. : 26.00.01 / Нац. муз. акад. Украины им. П.И. Чайковского. Киев, 2014. 160 с.

661. Пылаева Л. К вопросу о соотношении и взаимодействии французских и немецких традиций в риторике музыки барокко. *Старинная музыка*. 2013. № 3 (61). С. 10–15

662. Раабен Л.Н. Виола. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 тт. / гл. ред. Ю. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 2. Стб. 798–799.

663. Раабен Л.Н. Жизнь замечательных скрипачей. Л: Музыка, 1966. 312 с.

664. Рагс Ю. Вибрато и восприятие высоты. *Применение акустических методов исследования в музыковедении*. М., 1964.

665. Рагс Ю.Н. Строй в музыке : музыкальная энциклопедия : в 6 тт. / гл. ред. Ю. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. Стб. 334–336.
666. Рагс Ю., Назайкинский Е. О художественных возможностях синтеза музыки и цвета. *Музыкальное искусство и наука*. Вып. 1. М., 1970. С. 166–190.
667. Радченков В.М. Национальные школы клавесиностроения XVII–XVIII веков. *Вестник Челяб. гос. акад. культуры и искусств*. 2013. № 3(35). С. 139–146.
668. Разова Э.Г. Из истории нотной записи. Новосибирск, 2015. 92 с.
669. Рамо Ж.-Ф. Трактат о гармонии. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков*. М., 1971. С. 408–413.
670. Раннев В. Графическая нотация: Музыка, которая мнится. *Новый Мир Искусства*. СПб., 2000. № 3 (14). С. 12–14.
671. Раппопорт С. Природа искусства и специфика музыки. *Эстетические очерки. Избранное* / Моск. гос. консерватория. М. : Музыка, 1980. С. 63–102.
672. Редя В.Я. Перехідні періоди в історії музичної культури: проблеми вивчення. Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2017. № 3 (36). С. 38–46.
673. Риман Г. Катехизис истории музыки: История музыкальных инструментов. История звуковой системы и нотописания / пер. с нем. изд. 2-е. М. : Книжный дом «ЛИБРИКОМ», 2012. 162 с.
674. Риман Г. Музыкальный словарь; под ред. Ю. Энгеля. М. Лейпциг: П. Юргенсон, 1896. 1531 с.
675. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. М. : Музиздат, 1953–56. Т. 1. 480 с.; Т. 2. 446 с.; Т. 3. 355 с.; Т. 4. 273 с.
676. Роджерс Н. Творчество как усилие себя. *Вопросы психологии*. 1990. № 1. С. 164–168.
677. Розанов И.В. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов : автореф. дис. ... докт. исК. : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2001. 39 с.

678. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. Вып. 1: До середины 18 века: учебник для исполнительских отделений консерваторий: в 5-ти вып. М. : Музыка, 1978. 544 с. URL: <https://www.twirpx.com/file/1360978/>

679. Рожновский В. Постмодернизм: лебединая песнь или пролог нейрокосмической эры? *Муз. академия*. 2001. № 3. С. 17–23.

680. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: в 8-ми вып. М. : Музыка, 1987. Вып. 2: Опера в XVII в. в Италии, Франции, Германии и Англии. 393 с.

681. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие : в 8-ми вып. М. : Музыка, 1988. Вып. 3: Музыканты прошлых дней. Музыкальное путешествие в страну прошлого. 448 с.

682. Ромашук А.Н. Теория деятельности А.Н. Леонтьева и проблема преодоления двухфакторного подхода к детерминации психики. Вестник Московского университета. Серия 14. Психология – 2013. № 2. С. 26–39. URL: http://msupsy.ru/pdf/vestnik_2013_2/vestnik_2013-2_26-39.Pdf

683. Рощенко О.Г. Диалектика мифологемы и новая мифология музыкального романтизма: автореф. дис\... докт. искусствоведения: 17.00. 03 / НМАУ имени П.И. Чайковского. Киев, 2006. 40 с.

684. Рузаева Н.Г. Древний Египет. Происхождение обрядов и праздников. М. : МГУК, 1997. 180 с.

685. Румянцев О.К. (отв. ред.). Метаморфозы разума в европейской культуре: к философским истокам современных проблем образования. М. : Прогресс-Традиция, 2010. 648 с.

686. Румянцева М.А. Эволюция гармонической вертикали западноевропейского многоголосия XIII – начала XV веков : автореф. дисс... канд искусств. : 17.00.02 / Рос.акад.муз.им. Гнесиных. М., 2007. 24 с.

687. Рыбкова И.В. Онтологические аспекты громкостной динамики музыки : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова. Саратов, 2011. 175 с.

688. Рыжкова Н.А. Проблемы индивидуализации тематизма и формы в современной советской инструментальной музыке :

автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1982. 23 с.

689. Рябуха Н. Звуковой образ як феномен культури: досвід між-дисциплінарного синтезу. *Культура і сучасність*. К., 2014. Вип. 2. С. 112–120

690. Рябуха Н.А. Онтологическая специфика музыкального звука как исполнительской категории. Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 1 (8). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ontologicheskaya-spetsifika-muzykalnogo-zvuka-kak-ispolnitelskoy-kategorii>

691. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. 456 с.

692. Рязанов П.А. Роль греко-византийских интеллектуалов в становлении итальянской гуманистической культуры в конце XIV–XV веке : автореф. дисс... канд.. ист. наук: 07.00.03. Нижний Новгород, 2007. 24 с.

693. Савенко С.И. Карлхайнц Штокхаузен. XX век. *Зарубежная музыка. Очерки. Документы* / под ред. М.Г. Арановского и А.А. Бaeвой. Москва: Музыка, 1995. Вип. 1. С. 11–36.

694. Садовский В.Н. Основания общей теории систем. Логико-методологический анализ. М. : Наука, 1974. 279 с.

695. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания. Дис. на соиск. учен. степ. доктора искусствоведения. 17.00.03. Одесса, 2003. 437 с.

696. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема : дисс. ... канд. философских наук. М., 1987. 203 с.

697. Самойленко А. Культурологическая концепция диалога М. Бахтина и методологические проблемы музыкознания. *Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні* : зб. наук. праць. К. : [б. в.], 1998. С. 21–37.

698. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

699. Самойленко А. Музыкознание как «живая история» культуры: К проблеме диалогичности гуманитарного знания. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність: матеріали музикологічного семінару*. Одеса : Астропринт, 1998. Ч. 1. С. 91–102.

700. Самойленко А. Наука о музыке в кругу современных гуманитарных дисциплин: к проблеме музыковедческой ноологии. Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Минск, 2016. Вип. 28. С. 4–11.

701. Сангвинетти Дж. Загадка на ровном месте: partimenti и их значение в музыкальной теории XVIII века. *Журнал Общества теории музыки*. М. : Моск. гос. конс. имени П.И. Чайковского. 2017/3 (19). С. 51–59.

702. Сандомирский М. Психосоматика и телесная психотерапия: Практическое руководство. М. : Независимая фирма «Класс», 2005. 592 с.

703. Сараева М.И. Проявления бинарности в музыкальном языке современных композиторов : автореф. Дис... канд. искусств. : 17.00.02 / Рост. Гос.конс. им. С.В. Рахманинова. Р.-на.Дону, 1998. 24 с.

704. Сапожников С. Р. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве. *Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики*; ред. С. Сапожникова и Е. Назайкинського. М., 1968. С. 77–132.

705. Сапонов М. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М. : Музыка, 1982. 77 с.

706. Сапонов М.А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М. : Классика-XXI, 2004. 400 с.

707. Свободов В.А. Натуральный звукоряд источника звука инструментов скрипичного семейства как звуковысотная система натурального строя. Вестник ЧГАКИ. 2012. № 2 (30). С. 115–118.

708. Свободов В.А. Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства : дисс... докт. искусствовед. : 17.00.02 / Рос. Ин-т ист. Искусств. СПб, 2010. 445 с.

709. Селиванец Н. Функции тона в тематизме общих форм движения (на примере фортепианных сонат Д. Скарлатти). *Историко-теоретические проблемы музыкознания*. М. : РАМ им. Гнесиных, 1999. Вып. 156. С. 127–136.

710. Селицкий А. Парадоксы бытовой музыки. Музыка быта в прошлом и настоящем. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского государственного педагогического университета, 1996. С. 19–35.

711. Семенихина Л.В., Усачева Н.В. Клавирная литература добавочной эпохи. *Наука. Культура. Искусство: Актуальные проблемы теории и практики*. Белгород, 2020. С. 209–214.

712. Семенова Т.В. Инсайт и созерцание в социально-психологических измерениях сознания. *Поволжский педагогический вестник*. 2014. № 1. С. 82–90. URL: <file:///C:/Users/X/Downloads/insayt-i-sozertsanie-v-sotsialno-psihologicheskikh-izmereniyah-soznaniya.pdf>

713. Семиотика: Антология / сост. Ю.С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. М. : Академический проспект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. 702 с.

714. Симоне Ф. Саккони. Секреты Страдивари. Кремона, 1972. 144 с.

715. Симонов П.В. Теория отражения и психофизиология эмоций. М., 1970.

716. Симонова Э.Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : автореф. дисс. на соискание уч. степени докт. искусствоведения: спец. 17.00.02 – «Музыкальное искусство»; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2007. 46 с.

717. Синергетическая философия истории / под общей редакцией В. Бранского и С. Пожарского. СПб., 2009. URL: http://philosophy.spbu.ru/bransky/sinergetics_philosophy_of_history/1

718. Синицкий Д.А. Порождающие модели в античной эстетике. Часть I. Понятие «порождающая модель» в современных теориях. Universum: общественные науки. 2017. URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/porojdayushie-modeli-v-antichnoy-estetike-chast-i-ponyatie-porojdayushaya-model-v-sovremenn-h-teoriyah.pdf>

719. Синицкий Д.А. Порождающие модели в античной эстетике. Часть III. Теоретическая эстетика. Universum: общественные науки. 2017. URL: <file:///C:/Users/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B0/Downloads/porojdayushie-modeli-v-antichnoy-estetike-chast-iii-teoreticheskaya-estetika.pdf>

720. Синцов Е. Жесто-пластическая природа невыразимого в культуре и искусстве (на материале татарского визуального орнамента и музыкального фольклора). Казань: Фэн, 2003. 469 с.

721. Синцов Е.В. Доминанты психоидного бессознательного – ядро ментальности народа. *Восток и Запад: глобализация и культурная идентичность*. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2005. URL: <http://hghltd.yandex.net/yandbtm?fmode=inject&url=>

722. Синцов Е.В. Мысле-жестовая природа бессознательного, явленная в орнаментальных формах искусства. *Mixtura verborum* 2003: возникновение, исчезновение, игра. Самара: Самар. гуманитар. акад., 2003. С. 19–42.

723. Синцов Е.В. Орнамент как метаязык хронотопических представлений культуры (к развитию одной идеи И. Канта). Вестник СамГУ. 1999.-№ 3(13). С. 45–49.

724. Синцов Е.В. Орнаментально-жестовые основания моделирования музыкальных структур. *Материалы международной научно-практической конференции «Прометей»*. 2000. Казань: Фэн, 2000. С 173–176.

725. Синцов Е.В. Рождение художественной целостности. Казань: Фэн, 1995. 229 с.

726. Система. *Словарь иностранных слов* / сост. Комлев Н. Г. М., 2006. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/33439/%D0%A1%D0%98%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%9C%D0%90

727. Система. *Философский энциклопедический словарь* / Гл. редакция: Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. М. : Советская энциклопедия, 1983. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3310/%D0%A1%D0%98%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%9C%D0%90

728. Система. *Философский энциклопедический словарь*. 2010. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3310/%D0%A1%D0%98%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%9C%D0%90

729. Система. *Философская энциклопедия* / под ред. Ф.В. Константинова: в 5-х тт. М. : Советская энциклопедия. 1960–1970. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3310/%D0%A1%D0%98%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%9C%D0%90

730. Система. *Новая философская энциклопедия* / под ред. В.С. Стёпина: в 4 тт. М. : Мысль. 2001. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/3310/%D0%A1%D0%98%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%9C%D0%90

731. Система. Ожегов С.И. *Словарь русского языка*. М. : Рус. яз., 1986. URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=28751>

732. Система. *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона*. – Т. 30, полутом 59. С.-Пб: АО «Ф.А. Брокгауз – И. А. Ефрон» 1900. 480 с.

733. Системные исследования: Ежегодник, 1971. М. : Наука, 1972. 280 с.

734. Системный подход. Большая советская энциклопедия. М. : Сов. Энциклопедия, 2012. URL: <https://slovar.cc/enc/bse/2041524.html>

735. Ситдикова Ф.Б. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Магнитог. гос. консерватория. Уфа, 2012. 321 с.

736. Скрипниченко Н.В. Импровизационность как фактор композиторского мышления: На примерах клавирных произведений барокко : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Магнитогорск, 1999. 18 с.

737. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/759154>

738. Словарь античности: пер. с нем.; отв. ред. В.И. Кузищин / сост. Йоханнес Ирмшер в сотр. с Ренате Йоне. М. : Прогресс, 1989. 704 с.

739. Слонимский С.М. Заметки композитора о современной советской музыке. *Современные вопросы музыковедения*: сб. ст. М. : Музыка, 1976. С. 263–287.

740. Смирнов А. Стохастическая музыка. *Лекции Андрея Смирнова*. URL: <http://asmir.info/lib/stochastic.htm>

741. Смирнов Г.С. Незнакомый Вернадский. Вестник Ивановского государственного университета. Иваново, 2009. Вып. 3: История. Филология. Философия. С. 123–133. URL: <file:///C:/Users/X/Downloads/neznakomyy-v-i-vernadskiy-empiricheskaya-semiotika-vselennoy.pdf>

742. Смирнов Г.С. Ноосферное сознание и ноосферная реальность: философские проблемы ноосферного универсума. Иваново : Иванов.гос.ун-т, 1998. 244 с.

743. Смирнов Г.С. Образование ноосферы: философско-методологические проблемы эволюции сознания. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2015. 504 с

744. Смирнов Д.Г. Онтолого-гносеологические основания ноосферной истории: универсумно-семиологический и системно-синергетический подходы : дисс. ... доктора. филос. наук: 09.00.01. Иваново, 2012. 475 с

745. Смирнов Д.Г. Семиософия ноосферного универсума: ноосфера и семиосфера в глобальном дискурсе. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2008. 372 с.

746. Смирнов Д. Н. О тайнах творческого процесса в музыке. *Музыкальная академия*. 2002. № 2. С. 39–48.

747. Смирнова Т.В. Английские консортные жанры конца XVI – первой четверти XVII веков : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2009. 180 с.

748. Смоляга М.В, Старикова Г.Г. Имплицитные формы предположений научного знания. *Вісник НТУ «ХПИ»*. Серія: Актуальні проблеми розвитку українського суспільства. Харків: НТУ «ХПИ», 2016. № 40 (1212). С. 85–749. Современные исследования интеллекта и творчества / под ред. А.А. Журавлева, Д.В. Ушакова, М.А. Холодной. М. : Ин-т психологии РАН, 2015. 303 с.

750. Сокол А.В. Интонационно-художественный образ мира. *Вопросы музыкальной семантики. Культурологические проблемы музыкальной украинистики*. В. 3. Одесса: Астропринт, 1998. С. 8–16.

751. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль: монография. Одесса : Морьяк, 2007. 275 с.

752. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М. : ВЛАДОС, 2004. 231с.

753. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. 2-е изд. М. : Композитор, 2007. 272 с.

754. Соколов О.В. О принципах структурного мышления в музыке. Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1974. С. 153–176.

755. Соколов Э.В. Культура и личность. Л. : Наука, 1972. 228 с.

756. Соколов А.В. Общая теория социальной коммуникации. СПб. : Изд-во Михайлова В.А., 2002. 461 с.

757. Соколова А.Н. Традиционная инструментальная культура западных адыгов: системно-типологическое исследование : автореф. дисс... докт. исК. : 17.00.02. С. – Пб, 2006. 40 с.

758. Соломеина Л.А. Исторические взгляды А.Ф. Лосева : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. исторических наук: спец. 07.00.09. Историография, источниковедение и методы исторического исследования. Томск, 2004. 25 с.

759. Сорокин П.А. Социальная и культурная динамика / пер. с англ., вст. статья и комментарии В.В. Сапова. М. : Астрель, 2006. 1176 с.

760. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л. : Музыка. Т. 1. 1980. 295 с.; Т. 2. 1981. 295 с.

761. Сохор А.Н. Музыка как вид искусства. 2-е изд., перераб. и доп. М., 1970.

762. Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1974. С. 59–74.

763. Спицнадель В.Н. Основы системного анализа: Учеб. пос. СПб. : Бизнес-пресса, 2000. 326 с.

764. Сташевський А.Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.) : дис... докт. мист. : 17.003 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2013. 428 с.

765. Степаненко М. Клавір в історії музичної культури України XVI–XVIII ст. Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 45–61. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_10.

766. Степин В.С. Саморазвивающиеся системы и перспективы техногенной цивилизации. Синергетика и образование. URL: <http://spkurdyumov.ru/education/samorazvivayushhiesya-sistemy-i-perspektivy-technogennoj-civilizacii/>

767. Степин В.С. Саморазвивающиеся системы и постнеклассическая рациональность. *Вопросы философии*. 2003. № 8. С. 5–18.

768. Стогний И.С. Тысяча ликов клавесина: от шутивого до великого. *Музыкант-Классик*. 2009. № 6. С. 42–47.

769. Сторчак Н.С. Ладовая теория семь веков назад. К изучению трактата «Lucidarium» Маркетто Падуанского : дисс ... канд.. искусств. : 17.00.02 / ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова». Казань, 2018.

770. Стоянов А. О Шопене. *Шопен, каким мы его слышим*. М. : Музыка, 1970. С. 240–252.

771. Стравинский И. Хроника моей жизни. М. : Музгиз, 1963. 275 с.

772. Струве Б.А. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах, Л. : Музгиз, 1933. 62 с.

773. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. М. : Музгиз, 1959. 266 с.

774. Студинов Е.В. Пятипальцевая техника гитариста и изменение конструкции инструмента. *Вопросы инструментоведения*. 2007. Вып. 6. С. 47–50.

775. Суббота О.В. Музична моторність як категорія музикознавства : дис... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Одесь. держ. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2005. 197 с.

776. Субетто А.И. Ноосферная апология человечества: научный доклад на X Всемирном научном Конгрессе / Под науч. ред. президента Петровской академии наук и искусств, д. ф. н., проф. А.В. Воронцова. СПб. : Астерион, 2018. 52 с.

777. Сурмин Ю.П. Теория систем и системный анализ: учеб. пособие. К. : МАУП, 2003. 368 с.

778. Сурминова О.В. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков : диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Казан. гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова. Казань, 2011. 322 с.

779. Сусидко И.П. Старинная опера как аналитический объект. *Журнал Общества теории музыки*. М. : Моск. гос. конс. имени П.И. Чайковского. 2013/2. № 2. С. 142–150

780. Сутормина Н.В. Онтология музыкальной духовности : дисс... канд. филос. наук: 09.00.01 / Магнитог. гос. ун-т. Уфа, 2008. 154 с.

781. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Київ: Факт, 2000. 175 с.

782. Тараканов М. Фольклор и фоносфера. *Курьер ЮНЕСКО*. 1986. № 5. С. 17.

783. Тараканов М. Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. М.-СПб. : Алетейя, 2003. 299 с.

784. Таран В.А. Современное холистическое понимание мира. *Мир науки, культуры, образования*. 2018. № 2 (69). С. 218–220.

785. Тарасевич Н.И. Проблемы тематизма в музыке эпохи ренессанса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Москва. 1994. 25 с.

786. Тахо-Годи А.А. Термин «красота» и родственная с ним терминология в «Истории античной эстетики» А.Ф. Лосева. *Бюллетень Библиотеки истории русской философии и культуры «Дом А.Ф. Лосева»*. Вып. 19. – М. : Водолей, 2014. С. 114–122.

787. Тахо-Годи А.А. Примечания к диалогу «Менон». *Платон. Собр. соч. в 4 т.* Т. 1. М. : Мысль, 1990. С. 819–826.

788. Творчество: теория, диагностика, технологии. Словарь справочник / Под общ. Ред. Т.А. Барышевой. СПб. : Изд-во. ВВМ, 2014. 380 с.

789. Тейяр де Шарден П. Божественная среда. М. : Ренессанс СП, ИВО-СиД, 1992. 311 с.

790. Тейяр де Шарден П. Феномен человека: Сб. очерков и эссе / пер. с фр.; сост. и предисл. Ю.В. Кузнецов. М. : Издательство АСТ, 2002. 553 с.

791. Теория современной композиции: учеб. пособие. М. : Музыка, 2005. 624 с.

792. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.-Л. : АПН РСФСР, 1947. 355 с.

793. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представление о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон) : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. СПб., 2004. 254 с.

794. Тихомирова А.А. Музыкальный тематизм как предмет исследования в музыкознании XX в. URL: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123123123/1952/Tihomirova.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

795. Тихомирова А.А. Тематизм как понятие в научно-исследовательской литературе о новейшей музыке: pro et contra. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2017. № 3. С. 103–112.

796. Толстоброва М.С. Инструменты Иеронима. *Старинная музыка*. 2000. № 1. С. 22–28.

797. Торопова А.В. Интонирующая природа психики: музыкально-психологическая антропология: монография. М. : МПГУ, 2018. 338 с.

798. Тоффлер Э. Третья волна М. : АСТ, 1999. 697 с.
799. Третьяченко В.Ф. Становление и развитие инструктивно-художественных сочинений для скрипки : автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Красноярск, 2001. 26 с.
800. Тропп ВВ. Клавирные сонаты Гайдна: К проблеме формирования жанра и эволюции стиля : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2001. 175 с.
801. Тураев Б.А. История Древнего Востока. Том 1 / под редакцией Струве В.В. и Снегирева И.Л. Ленинград: Социально-экономическое, 1935. 309 с.
802. Тхостов А.Ш. Психология телесности. М. : Смысл, 2002. 287 с.
803. Тышко С.В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. К. : Музінформ, 1993. 120 с.
804. Уайт Л.А. Понятие культуры. *Антология исследований культуры. Интерпретации культуры*. 2-е изд. СПб. : СПбГУ, 2006. С. 17–48.
805. Уёмов А.И. Системный подход и общая теория систем. М. : Мысль, 1978. 272 с
806. Усенко Н.М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростов-на-Д, 2006. 148 с.
807. Фаминцин А. Древние индо-китайские гаммы в Азии и Европе. СПб., 1889. 931 с.
808. Фаминцин А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. СПб. : Типография Э. Арнольда, 1891. 218 с.
809. Фарбштейн А. Музыка и эстетика. М. : Музыка, 1976. 206 с.
810. Фархутдинова, С.Г. Основы фортепианного исполнительства. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. унта, 2017. 150 с.

811. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка Макс Фасмер; пер. с немец. и доп. О.Н. Трубачева; под ред. и с пред. Б.А. Ларина: в четырех томах. М. : Прогресс, 1986. Т. I. 1986. 573 с.

812. Фёдоров В.М. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов. *Проблемы музыки XX века: сб. ст.* Горький: Волго-Вятское книж. изд., 1977. С. 292–319

813. Федорович Е.Н., Тихонова Е.В. Основы музыкальной психологии. М. : Аггау Литагент «Директмедиа», 2014. 218 с.

814. Федосова Э. К постановке проблемы «барокко – классицизм». *Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа.* М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1986. Вып. 84. С. 5–20.

815. Фейнберг С. Бетховен, Соната ор. 106 (исполнительский комментарий). *Вопросы фортепианного исполнительства.* М., 1968. Вып. 2. С. 22–58.

816. Филоненко Б.А. Следы присутствия. Рассматривая работы Павла Макова с небольшой помощью от Ханса Ульриха Гумбрехта. *Артикульт:* Научный электронный журнал. 2014. № 14 (2–2014). С. 66–72.

817. Философия: [под ред. проф. В.Н. Лавриненко, проф. В.П. Ратникова]. 3-е изд., перераб. и доп. М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2007. 622 с.

818. Флоренский П. Из богословского наследия. Богословские труды. М., 1980. XVII. С. 91–117.

819. Флоренский П.А. Иконостас. М. : Искусство, 1994. 253 с.

820. Флоренский П.А. Органопроекция. П.А. Флоренский – В.И. Вернадскому. Русский космизм: антология философской мысли. М. : Педагогика-пресс, 1993. С. 149–162.

821. Флоренский П. О суеверии и чуде. *Христианство и культура.* М. : Фолио, 2001. С. 343–368.

822. Флоренский П. Столп и утверждение Истины. Т. 1. М. : Правда, 1990. С. 3–493.

823. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств. *Избранные труды по искусству.* М., 1996. С. 199–215.

824. Форкель И. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/forkel/01.php

825. Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. Фортунатове. М. : Московская консерватория Композитор, Редакционно-издательский отдел, 2004. 384 с.

826. Фракталы как искусство: сб. статей. СПб: Старата, 2015. 224 с.

827. Франк Сузи К. Взрыв как метафора культурного. *Новое литературное обозрение*. 2012. № 3. С. 12–30. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/3/vzryv-kak-metafora-kulturnogo-semiozisa.html>

828. Хаздан Е.В. Хасидский нигун: голос как инструмент. Антропология культуры. 2010. № 4. С. 300–318.

829. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). К. : Дрогобич, 2007. 537 с.

830. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Бибихина. Харьков: «Фолио», 2003. 503 с.

831. Хандогин Р.В. Фрактальность как свойство, способ и сущностная характеристика самоорганизации. *Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке*. 2019. Том 8. № 2А. С. 209–218.

832. Ханин И.Г., Поляков М.В., Алексеева В.В. ноосферное мировоззрение как основа развития цивилизации. *Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского*. Серия: Философия, Культурология, Политология, Социология. Симферополь, 2013. Т. 26 (65), № 5. С. 144–149.

833. Хе Венлі. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2020. 183 с.

834. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2005. 432 с.

835. Холопов Ю.Н. Гармония: Теоретический курс. СПб. : Лань. 2003. 544 с.

836. Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс. Часть II: Гармония XX века: учебник для специальных курсов консерваторий (музыкаведческое и композиторское отделения). В 2-х частях. М. : Композитор, 2005. 624 с.

837. Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. М., 1982. С. 52–104.

838. Холопов Ю.Н. Мелодия. Музыкальная энциклопедия. Т. 3. Стб. 511–520.

839. Холопов Ю.Н. О сущности музыки. *Юрий Николаевич Холопов и его научная школа*. М., 2004. С. 6–17.

840. Холопов Ю.И. Об античной ритмике. Метод музыкально-фонетической транскрипции. URL: <http://www.kholopov.ru/mmft.html>

841. Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия. *Вопросы философии*. 1993, № 4. С. 107–108.

842. Холопов Ю., Поспелова Р. Философия гармонии URL: <http://www.kholopov.ru/hol-posp-boet.pdf>

843. Холопов Ю., Кириллина. Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М. : Издательский дом «Композитор», 2006. 632 с.

844. Холопова В. Понятие «Музыка». *Музыкальная Академия*. 2003. № 4. С. 1–18.

845. Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы). Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. М. : РАМ имени Гнесиных; РГК им. С.В. Рахманинова, 1994. С. 46–69.

846. Холопова В. Феномен музыки. М. : Директ-Медиа, 2014. 378 с.

847. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб. : Лань, 1999. 496 с.

848. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб. : Лань, 2000. 320 с.

849. Холопова В.Н. Область бессознательного в восприятии музыкального содержания. М. : ПРЕСТ, 2002. 24 с.

850. Холопова В.Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). Москва, 2015. 227 с.

851. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб. : Лань, 2002. 368 с.

852. Хоффманн А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальное педагогика : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. М., 2008. 144 с.

853. Хруст Н.Ю. Новые инструментальные техники: опыт классификации : дис... канд. искусств. : 17.00.02 / Моск. гос. конс. имени П.И. Чайковского. Москва, 2018. 480 с.

854. Хохлов Ю.Н. Фортепианные сонаты Франца Шуберта. М., 1998. 528 с.

855. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки). : дис. канд. искусствоведения: 17.00.03, Одес. нац. муз. акад. им. А.В. Неждановой. Одеса, 2015. 190 с.

856. Хубов Г.Н. Себастьян Бах. 4-е изд. М. : Музыка, 1963. 448 с.

857. Хэриот Э. Кастраты в опере. М. : Классика-XXI, 2001. 304 с.

858. Цареградская Т.В. Веберн и поствебернизм: проблемы наследования. Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 111–113.

859. Цареградская Т.В. Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста. Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2. С. 155–175.

860. Цареградская Т.В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М. : Композитор, 2018. 364 с.

861. Цареградская Т.В. Утопии музыкального структурализма 1950-х годов. Искусствознание Запада об искусстве XX века. М., 1988. С. 116–137.

862. Целлер Б. Герман Гессе, сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (С приложением фотодокументов и иллюстраций). Челябинск: Урал LTD, 1998. 320 с.

863. Ценова В.С. Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Вильнюсская гос. консерватория. Вильнюс, 1989. 21 с.

864. Ценова В. С. К теории современной музыкальной композиции. *Советская музыка*. 1985. № 9. С. 81–86.

865. Центонизация. Большая российская энциклопедия URL. : <https://bigenc.ru/music/text/4567803>

866. Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М. : Наука, 2004. 621 с.

867. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке : автореф. дисс. на соискание уч. степени доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 1991. 48 с.

868. Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Белы Бартока : автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: спец. 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория им. Римского-Корсакова. Ленинград, 1973. 25 с.

869. Чащина С.В. Звук-саунд-сонор как основа музыкальной архитектоники. *Парадигма: Философско-культурологический альманах*. Вып. 15. СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2010. С. 106–116.

870. Чекан Ю.І. Інтонаційний образ світу. Київ: Логос, 2009. 227 с.

871. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. Вып. 1. 218 с.

872. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики: монографія. М. : Музыка, 1989. 229 с.

873. Черная М.Р. Фигурационное письмо в западноевропейской и русской клавирной (фортепианной) музыке (от истоков до середины XX века) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2005. 38 с.

874. Черниговская Т.В. Чеширская улыбка кота Шредингера: язык и сознание. М. : Языки славянской культуры, 2013. 448 с.

875. Черноиваненко А. Академический инструментализм как отражение музыкального этоса. Методичка пракса. Часопис за наставу и учење: Годишњак Универзитета у Нишу. Београд: Школска књига, 2015. Година XV. Vol 13. С. 163–174.

876. Черноиваненко А.Д. Инструментальное исполнительство современном художественном пространстве. *Вісник Прикарпатського Університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франковськ, 2011. Вип. 21–22. С. 309–314.

877. Черноиваненко А.Д. Музыкально-инструментальная культура в системе музыкального этоса. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв Серія: Музичне мистецтво*. Київ, 2018. Вип. 2. С. 27–44.

878. Черноиваненко А.Д. Музыкально-инструментальное искусство как культурный феномен. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2012. Вип. 15. С. 70–87

879. Черноиваненко А.Д. Роль фольклора в академическом баянном творчестве. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2007. Вип. 8, кн. 2. С. 68–76.

880. Черноиваненко А.Д. Фактура в выявлении выразительных возможностей баянной музыки : автореф. дисс... канд. искусствоведения: 17.00.03 / НМАУ имени П.И. Чайковского. Киев, 2002. 16 с.

881. Черноиваненко А.Д. «Инструментальне бельканто» як культурний феномен. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2013. Вип. 18. С. 205–217.

882. Черноиваненко А.Д. Академізація вдосконалених народних інструментів як компонент цілісного феномену академічної інструментальної музичної культури сучасності. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2016. Вип. 22: Музичне виконавство. С. 367–381.

883. Черноіваненко А.Д. Виразовий потенціал фактури в музичному інструменталізмі (на прикладі творів одеських композиторів). *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків-Луганськ: СтильІздат, 2008. Вип. 11. С. 310–316.

884. Черноіваненко А.Д. Віртуозні засади музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура: Вісник Прикарпатського Університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франковськ, 2014. С. 3–7.

885. Черноіваненко А.Д. До питання про класифікацію музичних інструментів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2015. Вип. 21. С. 215–226.

886. Черноіваненко А.Д. Кантіленні засади музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 241–250.

887. Черноіваненко А.Д. Композиторсько-виконавські практики бароко у розвитку музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 135–147.

888. Черноіваненко А.Д. Міфопоетичні аспекти музичної інструменталістики: від давнини до сьогодення. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків-Луганськ: СтильІздат, 2007. Вип. 16. С. 240–249.

889. Черноіваненко А.Д. Музичний інструмент в художньо-інформаційному процесі (на прикладі баянної творчості). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2006. Вип. 7. Кн. 2. С. 189–198.

890. Черноіваненко А.Д. Музичний інструменталізм як феномен духовної та матеріальної культури. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 269–276.

891. Черноіваненко А.Д. Передумови віртуозності музичного інструменталізму. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Луганськ: АДІКМ, 2014. Вип. 27–28. С. 251–259.

892. Черноіваненко А.Д. Поетика тиші у музичному інструменталізмі. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 305–316.

893. Черноіваненко А. Поняття «абсолютна музика» у розвитку музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 212–224.

894. Черноіваненко А.Д. Про деякі передумови автономізації музичного інструменталізму. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2016. Вип. I (6). С. 269–276.

895. Черноіваненко А.Д. Символика музикального інструменталізму: от мифа к современности. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 72–83.

896. Черноіваненко А.Д. Сучасна хорова концертна практика: до проблеми художньо-стильового синтезування. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*. Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2014. Вип. 29 С. 25–34.

897. Черноіваненко А.Д. Універсальні та специфічні засади музично-інструментальної творчості. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2011. Вип. 14. С. 280–288.

898. Черноиваненко А.Д. Фактура в выявлении выразительных возможностей баянной музыки : дисс... канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев, 2002. 166 с.

899. Черняк В. Диалектика в научном познании. М. : Знание, 1977. 64 с. 899а. Чжу Сяоле. Фортепіанні цикли Ф. Ліста як предмет музично-виконавської концептуалізації : дисертація ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська національно музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2020. 164 с.

900. Чигарева Е.И. Индивидуализирующий комплекс темообразующих выразительных средств в условиях современного

музыкального языка и его классические истоки. *Проблемы музыкальной науки*. Москва: Сов. композитор, 1979. Вып. 4. С. 70–108.

901. Чикобава К.К. Идеи антропологии в философии М. К. Мамардашвили : сб. материалов международного симпозиума (г. Зугдиди, Грузия, 19–20 мая 2004 г.). СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. Вып. 2. С. 288–291. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/chikobava/mannt_30.html

902. Шабалина А.Н. Теория аффектов и ее роль в истории музыки. Культурная жизнь Юга России. 2011. № 4 (42). С. 24–26. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoriya-affektov-i-ee-rol-v-istorii-muzyki>

903. Шабалина Татьяна Васильевна. Творчество И.С. Баха: Текстологическое исследование. На материале инструментальных сочинений : диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2000. 251 с.

904. Шабунова И. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. М. : Планета музыки, 2018. 336 с.

905. Шабунова И. Музыкальные инструменты средневековья. *Проблемы музыкальной науки. Южно-Российский музыкальный альманах*. 2005. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-instrumenty-epohi-srednevekovya>

906. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М. : Гос. институт искусствознания, 1999. 311 с.

907. Шаймухаметова Л. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики. *Музыкальное содержание: наука и педагогика* / Матер. I Российской научно-практической конференции (4–5 декабря 2000 г.). Москва-Уфа, 2002. С. 84–102.

908. Шаймухаметова Л., Севанец Н. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. Уфа: Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, 1998. 58 с.

909. Шаповалова Л.В. Музыка как аналог личности: к проблеме рефлексивного сознания : дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.03 / НМАУ им. П.И. Чайковского. Киев, 2005. 360 с.

910. Шаповалова О.А. Барокко. *Музыкальный энциклопедический словарь*. М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2003. С. 66.
911. Шафеев Р.Н. Музыкальная культура как система : дисс. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Казан. гос. ун-т культуры и искусств. Казань, 2007. 174 с. : ил.
912. Швейцер А. Благоговение перед жизнью: пер. с нем. М. : Прогресс, 1992. 573 с.
913. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М. : Музыка, 1965. 725 с.
914. Шевченко О.В. Феномен інтертекстуальності письма як чинник формування естетичної свідомості суб'єкта. URL: http://www.enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/22908/1/Nchnpu_7_2015_33_23.pdf
915. Шевченко Т. Дневник: 1857–1858 г. *Шевченко Т. Зібрання творів: у 6 т.* К., 2003. Т. 5. С. 9–187.
916. Шейкин А. Культурная семантика. *Культурология. XX век*. Энциклопедия. Т. 1. СПб. : Университетская книга; 000 «Алетейя», 1998. С. 356–358.
917. Шейкин А. Смыслы культурные. *Культурология. XX век*. Энциклопедия. Т. 2. СПб. : Университетская книга; 000 «Алетейя», 1998. С. 214–215.
918. Шекалов В.А. Чем восхищалась Ирина Федоровна Годунова, или Четыреста двадцать лет клавесину в России (четыре вопроса к одной цитате). *Старинная музыка*. 2006. № 1–2 (31–32). С. 6–10.
919. Шелковая Н.В. От homo sacralis к Hi-Tech homo. *Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского*. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология. Т. 24 (65). № 1–2. Симферополь : Таврич. национальн. ун-т, 2013. С. 33–43.
920. Шелковников А.Ю. Философия семиотики как метагносеологическая проблема : автореф. дисс.. д-ра филос. наук: 09.00.01. Москва, 2006. 30 с.
921. Шепшелева О.В. Звук в хорах а cappella отечественных композиторов последней трети XX века: содержательный аспект :

дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Астрахань, 2008. 244 с.

922. Шестаков В.П. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. М. : Издательство АКИ, 2010. 376 с.

923. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М. : Музыка, 1975. 88 с.

924. Шиманский Н.В. Раннее многоголосие в литургической музыке западноевропейского Средневековья (к типологии органума) : автореф. дисс... докт. искусств. : 17.00.02 / Белорус. гос. акад. музыки. Минск, 2017. 46 с.

925. Ширялин А.В. Поэма о гитаре. М., 1994. 160 с.

926. Шип С.В. Ищем логику музыкально-исторического процесса. *Музыка и современность* : сб. науч. ст. Москва, 2013. Вып. 1 (4). С. 14–29.

927. Шип. С.В. Музична форма від звуку до стилю: Навч. посібник. К. : Заповіт, 1998. 368 с.

928. Шишин М.Ю. Ноосфера, культура, культурный ландшафт. Новосибирск: СО РАН, 2003. 287 с.

929. Школяренко С.И. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф Шопена : дисс... канд. искусств. : 17.00.02 / Харк.нац.ун-т мист. імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 194 с.

930. Шонберг Г. Великие пианисты. М. : Аграф, 2003. 401 с.

931. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Пер. Ю. Айхенвальда. *Мир как воля и представление. Афоризмы и максимы. Новые афоризмы*. Минск: Современный литератор, 1999. С. 49–888.

932. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. *Шопенгауэр А. О четвертом корне. Мир как воля и представление: Критика кантовской философии: в 2 т.* М. : Наука, 1993. Т. 1. С. 268–371.

933. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М. : Мысль, 1993. 663 с.

934. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольта. ГАХН, 1927; репринтное воспроизведение: Иваново : Ивановский государственный университет, 1999. 306 с.

935. Шпет Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения. *Бюллетени ГАХН*. М., 1926. № 4–5. Повторная публикация: Вопросы искусствознания. М., 1997. № 10 (1 /97). С. 492–500.

936. Шпет Г.Г. Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы. Томск. : Водолей, 1996. исова. М. : Композитор, 2004. 431 с.

937. Штрифанова К.В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру : дис... канд. мист. : 17.00.03 / Харк. держ. ун-т мист. ім. І.П. Котляревського. Харків, 2007. 207 с.

938. Штумпф К. Происхождение музыки. Л. : Тритон, 1927. 60 с.

939. Шушкова О.М. Об эмансипации инструментальной музыки в музыкальной эстетике XVIII века: из истории музыкально-теоретических учений. *Гуманитарный вектор*. 2012. Вып. № 3. С. 247–252.

940. Шушкова О.М. Раннеклассическая музыка: Эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма : дисс. ... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Новосиб. гос. акад. им. М. Глинки. Новосибирск, 2002. 323 с.

941. Щербакова А. Феномен музыкального искусства в становлении и развитии культуры : автореф... доктора культурологии: 24.00.01 / Краснодар, 2012. 58 с.

942. Эйнштейн А. Физика и реальность. М. : Наука, 1965. 630 с. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / перев. с итал. В. Резник, А. Погоняйло. СПб. : Symposium, 2004. 544 с.

943. Эко У. Остров накануне / пер. с итал. Е.А. Костюкович. СПб. : Symposium, 1999. 496 с.

944. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.

945. Эко У. Предисловие к английскому изданию Ю. М. Лотмана «Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1996. С. 405–414.

946. Элькан О.Б. Роман Г. Гессе «игра в бисер» как музыкально-литературный ребус. *Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение*. 2017. № 28. С. 68–82.

947. Элькин Д.Г. Восприятие времени. М. : Издательство АПР РСФСР, 1962. 313 с.

948. Энгель Ю.Д. Очерки по истории музыки. М. : Издание Н. Н. Клочкова, 1911. 218 с.

949. Энглин С.Е. История и теория музыкальной письменности как учебная дисциплина. Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 1. С. 95–106. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-i-teoriya-muzykalnoy-pismennosti-kak-uchebnaya-distisiplina>

950. Эпос о Гильгамеше («О все видавшем») / пер. с аккадского И.М. Дьяконова. М.-Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1961. 221 с.

951. Эпштейн М. Н. О призвании философии: лекция. *Библиотека «Дом А.Ф. Лосева»*. (Москва, 2 апреля 2013 г.). URL: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=IFqU_QfJkDE

952. Эпштейн М. О философских чувствах <https://snob.ru/profile/27356/blog/74364>

953. Эпштейн М. Проективный словарь гуманитарных наук. М. : Новое литературное обозрение, 2017. 616 с.

954. Эрман А. Жизнь в Древнем Египте. М. : Центрполиграф, 2008. 185 с.

955. Эсхил. Агамемнон, 1629–1630. Фрагменты ранних греческих философов. Под ред. А.В. Лебедева. М., 1989. URL: <https://www.plato.spbu.ru/TEXTS/lebedev.htm>

956. Этос. *Философский энциклопедический словарь* / редкол.: С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы и др. 2-е изд. М. : Сов. Энциклопедия, 1989. 815 с.

957. Юсфин А.Г. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М. : Музыка, 1971. С. 134–161.
958. Ямпольский Б. Вибрато. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. Стб. 764–765.
959. Яншин А.Л. Учение В.И. Вернадского о биосфере и ее переходе в ноосферу. Философские мысли натуралиста / сост. : М.С. Бастракова; редкол. : А.Л. Яншин (пред.) и др. М. : Наука, 1988. С. 489–502.
960. Янчук Е. Холизм. *Новейший философский словарь* / Сост. А. Грицанов. Минск, 1998. URL: <https://novejshij-filosofskij-slovar.slovaronline.com/1295-%D0%A5%D0%9E%D0%9B%D0%98%D0%97%D0%9C>
961. Apel W. Early History of the organ. *Speculum*. 1948. № 23. P. 191–216.
962. Bessler Heinrich: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam, 1937. 337 s.
963. Brown A.P. Joseph Haydn's Keyboard Music. Sources and style. Bloomington, 1986. 480 s.
964. Brook B., Gribenski J. Symphonie concertante. *Oxford Music Online. Grove Music Online*. London, 2019. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27252>.
965. Büchner A. Bunte Welt der Musikinstrumente. Praga, 1981. 352 s.
966. Chernoiivanenko A.D. The concept of «absolute music» in the Development of musical instrumentalism. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 224–235
967. Chernoiivanenko A.D. Revisiting the Polygenesis of Musical Art. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К. : Міленіум, 2018. № 1. С.223–227.
968. Chernoiivanenko A.D. Improved folk instruments as a factor of holistic system of academic musical and instrumental culture of

our time. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К. : Міленіум, 2018. № 3. С. 370–376.

969. Chernoiivanenko A.D. Performing semantics of silence in instrumental music of the XX–XXI centuries. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К. : Міленіум, 2019. № 1. С.412–416.

970. Chernoiivanenko A.D. Musical and instrumental foundations of modern composition techniques. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К. : Міленіум, 2019. № 2. С.429–434

971. Chernoiivanenko A.D. To the problem of musical thinking: from thinking on an instrument to thinking with an instrument. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної консерваторії ім. А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2019. Вип. 28, кн. 1. С. 182–196.

972. Chernoiivanenko, Alla (2018). Revisiting the Polygenesis of Musical Art. *National Academy of Culture and Arts Management Herald*. Kyiv. Millenium. Vol. 1, pp. 223–227.

973. Chernoiivanenko A.D. Instruments-images in musical science and practice. *Music semiology: categories and methods: collective monograph* / A.I. Samoilenko, S.V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L.I. Povzun, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. Pp. 113–131.

974. Chernoiivanenko A.D. Semiological aspects of musical instrumentalism. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology methods: collective monograph* / A.I. Samoilenko, S.V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L.I. Povzun, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. Pp. 72–88.

975. Chernoiivanenko A.D. European musical instrumentalism on the way to autonomization (the middle ages). *European journal of arts*. Vienna (Austria), 2020. Vol. 3. Pp. 183–187.

976. Copland A. Music and imagination. Cambridge: Harvard University Press, 1952. Second printing. 116 p.

977. Farmer H.G. Music in medieval Scotland // *Proceedings of the Musical Association*. Leeds, 1930. Session 56. p. 69–90.

978. Fletcher J.E. A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, Germanus Incredibilis. Leiden: Brill, 2011. 607 p. (Aries Book Series).
979. Galpin C.F.W. Old English instruments of music. Their history and character. Kessinger Publishing, LLC, 2009. 464 p.
980. Gleason Harold and Becker Warren. Music in the Middle Ages and Renaissance (Music Literature Outlines Series I). Bloomington, Indiana: Frangipani Press, 1986. 211 s
981. Guhr K. Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen: Ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienen Violinschule, nebst einer Abhandlung tiber das Flageoletspiel in einfachen und doppeltonen. Den Heroen der Violine Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr zugeeignet von. Meinz: B. Schott's Sonne, 1829. 61 s.
982. Keller H. The Story of My Life. Garden City, 1936. 361 p.
983. Kilmer A. D. : 2006, How the Mesopotamians Did or Did Not Express the Concept of the Octave, Hickmann, Eichmann 2006. Pp. 275–280.
984. Kepler J. Harmonices Mundi. 1619. URL: <https://archive.org/details/ioanniskepplerih00kepl> (дата звернення 27.08.2019)
985. Kivy Piter. Is Music an Art? The Journal of Philosophy, Vol. 88, No. 10, Eighty-Eight Annual Meeting American Philosophical Assosiation, Eastern Division. (Oct., 1991), pp. 544–554
986. Koster J. Harpsichord, § 2: The Renaissance (ii) Northern Europe / New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001. URL: <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-the-harpsichord/history-and-construction-of-the-harpsichord/3A52A2F5D80CF9382932EF6E1024EA02/core-reader>.
987. Kurth, E. Musikpsychologie. Berlin: 13. Max Hesse, 1931. 323 pp.
988. Petrovich M. Mecanismos comuns aux phenomenes disparates. P., 1921. URL: https://books.google.com.ua/books?id=NRqdDQAAQBAJ&pg=PA45&lpg=PA45&dq=Petrovich+M.+Mecanismos+comuns+aux+phenomenes+disparates.+P.,+1921&source=bl&ots=r6DJKV0Zh3&sig=ACfU3U0JwTgAPNC_ko_bo25Yb69-a4Aj9w&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKewiak5e7q-

zyAhWFMewKHQc6Aa8Q6AF6BAgFEAM#v=onepage&q=Petrovich%20M.%20Mecanismes%20communs%20aux%20phenomenes%20disparates.%20P.%2C%201921&f=false

989. Renfrew C. : 1998, Word of Minos: Minoan Contribution to Mycenaean Greek and the Linguistic Geography of the Bronze Age Aegean, Cambridge Archaeological Journal, vol. 8, № 2.

990. Riemann H. Musikalische Formenlehre. Leipzig, 1897. 219 s.

991. Riemann Musiklexikon. Hugo Riemann; Wilibald Gurlitt; Hans Heinrich Eggebrecht; Carl Dahlhaus Mainz, B. Schott's Söhne. New York, Schott Music Corp., 1959–67.

992. Rohloff E. Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio. Lpz. : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1967.

993. Sachs, C. Die griechische Instrumentalnotenschrift. Zeitschrift für Musikwissenschaft. Bd. 6. 1923/1924. S. 289–301.

994. Sachs, C. Die griechische Gesangsnotenschrift. Zeitschrift für Musikwissenschaft. Bd. 7. 1924/1925. S. 1–5.

995. Sachs C. Real-Lexicon der Musikinstrumente. Berlin: Verlag von Julius Bard, 1913. 442(1) s.

996. Sachs C. The Rise of Music in the Ancient World. East and West. W.W. Norton & Company (N. Y.), 1943; Muzyka w świecie starożytnym. Warszawa: PWN, 1981. 384 s.

997. Sachs C. Storia degli strumenti musicali [Tit. orig. : The history of musical instruments]. Milano: Mondadori, 1996. 628 p.

998. Sachs C. Historia instrumentów muzycznych. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975. 556 s.

999. Salmen W. Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel: Hinnenthal, 1960. 346 s.

1000. Schwab H. Die Anfänge des weltlichen Berufsmusikertums in der mittelalterlichen Stadt: Studie zu einer Berufs und Sozialgeschichte des Stadtmusikantentums. Kassel, 1982.

1001. Schwab H. Stadtpfeifer. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1976. Bd.16 Sp.1731–1743.

1002. Stockmann D. *Musica vulgaris bei Johannes de Grocheio. Beiträge zur Musikwissenschaft.* Bln, 1983. Jg.25. S. 3–56.
1003. Szokę P *Azene eredete es harom vilaga: Az elet elotti, az allati as a/ emberi letszintjan.* Budapest: Magveto, 1982. 205 ol.
1004. Żerańska S. Traktat Braci Czystości (InvanAs-Safa) «O myzyce» mało znane źródło do mediewistyri orientalne. *Muzuka.* № 3 (66). Warszawa: In-t sztuki PAN, 1972. S. 49–64.
1005. Zak S. Musik als «Ehr und Zier» im mittelalterlichen Reich: Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell. Neuss, 1979.
1006. Ziegler N. : 2006, Die «international» Welt der Musik anhand der Briefe aus Mari [Syrien, 18. Jh. v. Chr.], Hickmann, Eicmann 2006. Pp. 345–354.
1007. Walther J.G. *Praecepta der musicalischen Composition.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1955. 213 s.
1008. Westphal K. *Die moderne Musik.* Berlin, 1928. 422 s.

SUMMARY

The monograph is devoted to the study of musical and instrumental art as a specific systemic phenomenon that is able to inspire musical sound and sense, ideal and conceptual intentions. For the first time in Ukrainian musicology, the subject of special research is musical and instrumental art in its systemic integrity, with the definition of key phonetic «explosive points» – insights, which direct promising vectors of musical and instrumental art and music in general – its linguistic, semantic, ideological image (conceptual), timbre, structural and compositional, and hence style guidelines. For the first time in Ukrainian science, the results of the study allow to systematize instrumental and organological, musicological, compositional and performing ideas about musical and instrumental art as a specific «self-growing logos» (Y. Lotman), able to inspire «from within» sources and vectors of materialization of messages, as well as to deepen the methodological foundations of current modern musicology.

The concept of «non-instantaneous insight» on the separation (autonomy) of musical instrumentalism into an independent sphere of art, which is fixed in the Baroque period, is introduced. The key sign of self-sufficiency of the new system – musical and instrumental art – became its specific linguistic and mental developments: textured clichés; articulatory and dynamic means; tendency to virtuoso-motor, clear rhythmic and cantilena-singing incarnations; purely instrumental genre and style and compositional forms (suite, sonata, symphony, concert) and principles of thinking (sonata, symphony, suite, concert, etc.); formation of specific musical and instrumental thinking, able to embody «big» conceptual ideas, correlated with philosophical concepts, as well as constantly increase all these material and ideological potentials and translate them to modern techniques of musical composition, vocal art, other arts, philosophy, natural and exact sciences, etc.

Musicological definitions of the main categories – components of the system «musical and instrumental art» (musical instrument, musical instrumentalism, etc.) were carried out; such concepts as «musical and instrumental language», «musical and instrumental thinking», «musical and instrumental style», «complementary musical instrument», etc. were introduced and differentiated into scientific circulation. The historical way and sources of formation of a specific linguistic and instrumental system as a key factor in the functioning of musical and instrumental art are traced. Musical, non-musical, instrumental and musical origins of formation and development of specific «thinking on the instrument» and «thinking with the instrument» are revealed. The instrumental roots of the formation of the most important genre forms of musical art are determined. The role of musical instrumentalism in the assertion of the homophonic mental paradigm of music is investigated. The correlation of virtuoso, cantilena and textural properties of musical instrumentalism with the main cultural and philosophical, musical and linguistic universals is revealed. The logic of modernization of folk instruments (first of all, bayan) as one of the factors of functioning of the system of musical and instrumental art of the present is proved.

The first section of the monograph presents the analysis and elaboration of the general theory of systems in its projection to musicological methodology and musical and instrumental art.

The second section is devoted to elucidating specific features and trends in the origin and development of musical and instrumental art as an ideational-material sound-forming phenomenon, with the accumulation of the necessary «instantaneous insight» driving «forces» in the formation of systemic quality; the multicomponentity and specificity of the phenomenon of musical and instrumental art is revealed. The preconditions of instrumental emancipation in music are revealed through the cultural and historical interpretation of sound structures, which contributed to the formation of world-view universal musical theories at the turning points in the history of Western European musical culture.

The third section captures and analyzes the long-awaited and inevitable «leap» of paradigmatic significance, when in professional music, in

addition to the birth of opera, there is a simultaneous tangible emancipation of musical instrumentalism – through the formation and assertion of their own linguistic, instrumental and genre forms and specific musical and instrumental thinking. Different types of musical and instrumental art are analyzed in the aspect of development of linguistic and instrumental (in particular textural clichés) and genre-forming stylistic means, which paved the way for musical and instrumental type of thinking and specific textual instrumental principles; in the formation of concert, chamber and symphonic genre and thought types. The universality of the piano and the role of the sphere of «pure harpsichordism» in the formation and development of figurative ideas (from Couperin's programmatic imagery to the sphere of high lyricism and pathos of J.S. Bach), gradual overcoming the limitations of traditional («home») piano language means (especially, in J. S Bach's compositions) are specially emphasized, the main thing – in fixing the self-sufficient linguistic musical and instrumental quality of the Baroque era (transition to classicism). The concept of «complementary» musical instruments and their role in the processes of self-development of the system of musical and instrumental art is substantiated. Some ways and methods of prolongation in the self-development of the system of musical and instrumental art in the XIX–XXI centuries, it means, the functioning of the system of musical and instrumental art after its «explosion» in an autonomous capacity are studied. In particular, it indicates the formation of the concept of «absolute music»; some indicative for the XIX–XXI centuries linguistic, instrumental and ideational factors of self-development of the system of musical and instrumental art are considered. The instrumental roots of modern methods of composition as a support for their development are emphasized.

The material of the fourth section summarizes and concretizes previous theoretical and historical explorations. The semiotic properties of instruments of different timbre-species accessories are determined. It indicates the formation of certain instrumental archetypes, which were formed on the basis of historical, mythological, semiotic, sound-forming, timbre, musical and linguistic properties of instruments as a result of the

historical path of musical art, forming a certain instrumental style. But from the very «explosive» stage of the existence of the system of musical and instrumental art in the XVII century, the reproduction of such sound-image semantics is associated with a relentless search for instrumental and sound expression, increasing the quality of «musical self-reflection», self-learning. Therefore, it is not surprising that gradually the instruments begin to not only embody, but also «suggest» – both to the authors of music and performers – the directions and techniques of instrumental and sound imagery. Analyzing the ways of musical art, from the origin to the highest examples of musical and sound embodiment, we can easily see that in determining the sound ideal of epoch-making or national (traditional) musical culture, the most important factor is the musical instruments used by it. The semiological approach allowed to substantiate the idea of musical instrumentalism as an impetus to the birth of a new quality of thinking, as a symbol of separation from human corporeality of gesture and sound. A musical instrument as an «extension» of the human body becomes «the other» that allows a person to study himself at a distance, «from the side». Such a dialogue (with the performer, listener, text, composer, other instruments) affects the ability of the instrument to offer its «themes», directions or means. Instrumental music from the XX century came to such a state, when textural, articulatory-dynamic, timbre and other features and characteristics of musical instruments «dictate» the composer the course of development of musical drama, not just the choice of means of its embodiment. Consequently, a musical instrument is not only a tool for expressing a musical idea, but also a tool for thinking of a musician-instrumentalist and composer. In the course of the historical evolution of musical instrumentalism a certain algorithm of musical thinking development is built – from imitation of vocal sound expression and immanent motor-kinetic embodiment of «life movement» to its specific instrumental forms, in particular «instrumental thinking» (when organology and technique form timbre create timbre and texture clichés) and «thinking instrument» (when a musical instrument becomes a generator of musical and linguistic means, their constructive ordering, dramatic dynamics in a supersymbolic culture of the information society, it

means – an instrument of thinking). This section also discusses the language and instrumental categories – virtuosity, cantilena, texture (which any instrument seeks to own), forming a systemic integrity, correlated with the universal semantic dominants of music – Play, Love, Memory (by O. Samoilenko). These cultural universals (as well as linguistic and instrumental) are conditioned by primary meanings and are formed in the context of the whole semantic space of culture, becoming an expression of «cherished» symbolism, thus participating in its creation. The logic of the musical and historical process regarding the academization of modernized folk instruments (first of all, accordion / accordion) in the second half of the XX – beginning of the XXI centuries as a component of the integral system of academic musical and instrumental culture is determined.

Thus, the monograph reveals a number of system-forming factors, conditions and principles, which over a long historical path, in a complex configuration of internal and external relationships have formed the qualities of self-learning and self-development, which not only ensures self-preservation, improvement, but also external influences, including larger systemic (including musical in general and other arts, philosophy, culture, etc.) and metasystemic (eg, noosphere) education. Taking into account the practical inexhaustibility of musical and instrumental potential in relation to their own, borrowed and synthesized language tools, this system is not at the beginning but not at the end of its creative path.

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

Наукове видання

ЧЕРНОІВАНЕНКО Алла Дмитрівна

**АКАДЕМІЧНЕ
МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ
МИСТЕЦТВО ЯК ПРЕДМЕТ
МУЗИКОЗНАВЧОЇ СИСТЕМОЛОГІЇ**

Монографія

Технічне редагування
Верстання
Дизайн обкладинки

*Тетяна Шутова
Тихон Мартиненко
Анастасія Юдашкіна*



Г Е Л Ь В Е Т И К А
В И Д А В Н И Ч И Й Д І М

WWW.HELVETICA.UA

Підписано до друку 10.04.2021 р. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Warnock. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 40,92. Тираж 300. Замовлення № 0921м-239.
Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавництво і друкарня –
Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефони: +38 (048) 709 38 69,
+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.